O
DRAMATURGO
COMO
PENSADOR

Eric Bentley

INTELIGÊNCIA, ERUDIÇÃO, IRONIA FERINA E AMOR PELO TEATRO SE REUNEM NESTE LIVRO ADMIRÁVEL DE UM GRANDE AUTOR, CRÍTICO E TRADUTOR

Eric Bentley é um dos nomes mais conhecidos e respeitados, internacionalmente, no mundo do teatro. Seu brilho intelectual é não menor do que a franqueza contundente com que fala e escreve, num estilo deliciosamente irônico, sobre teatrólogos, peças, diretores e atores.

O DRAMATURGO COMO PENSADOR é, por isso, como que um curso básico sobre as raízes da dramaturgia contemporânea, que se fixam num punhado de nomes fundamentais: Wagner, Ibsen, Strindberg, Shaw, Pirandello, Sartre e Brecht.

É obra *indispensável* a todos os leitores que se interessam pelo teatro, seja como espectadores, seja como profissionais das artes cênicas.

0000170992

9 780000 170996

Mais um lançamento de categoria da
civilização brasileira

O DRAMATURGO COMO PENSADOR

Nesta obra marcante, Eric Bentley põe em evidência o dramaturgo, não apenas como um fornecedor de palavras que descrevam uma situação ou precipitem a ação, mas como o artesão ou o *autor* de todo o drama. Como ele mesmo diz, ao ressaltar a importância fundamental do texto de qualquer obra teatral relevante, "um drama não verbalizado é um drama não dramatizado".

Cobrindo um período de mais de cento e cinqüenta anos, apresenta-nos um painel divertido, compreensivo e instigante da história intelectual da Europa durante os séculos dezenove e vinte, uma história personificada por dramaturgos e pensadores da importância de Goethe, Schiller, Strindberg, Ibsen, Shaw, Pirandello, Sartre e Brecht.

Não é exagero afirmar que Bentley, tanto com esta obra pioneira, como com suas numerosas antologias e traduções, deu ao movimento do teatro de repertório americano o componente essencial: um repertório. Popularizou, antes do surgimento do presente volume, Brecht em particular, mas ainda Sartre e Pirandello. Promoveu dramaturgos caídos no esquecimento — Büchner, Kleist e Wedekind — e continuou a relembrar seus leitores da grandeza de Ibsen, Strindberg e Shaw.

Em seu famoso e polêmico prefácio (suprimido pelo autor durante mais de quarenta anos, pois os críticos tendiam a resenhá-lo em lugar do livro), Bentley oficia como que uma missa de corpo presente pelo teatro de Broadway do pós-guerra.

Tão espirituoso e controverso como quando foi publicado pela primeira vez, em 1946, *O Dramaturgo como Pensador* representa agora, mais incontestavelmente do que nunca, o que é: um clássico que tanto profetizou quanto auxiliou na transformação do teatro contemporâneo. Depois de quatro décadas de publicação quase contínua em língua inglesa, a CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA tem orgulho de publicar em português a versão definitiva do texto original de Bentley, completa com prefácio, acrescida de um posfácio do autor e duma substanciosa introdução escrita pelo renomado crítico Richard Gilman.

O DRAMATURGO COMO PENSADOR

"Acredito acima de tudo no futuro e na necessidade universal de coisas sérias... os tempos estão maduros para o Drama do Pensamento."

ALFRED DE VIGNY

"O que há de sério no drama não são as idéias. É a absorção das idéias pelos personagens, a força dramática ou cômica que os personagens dão às idéias."

HENRY BECQUE

Eric Bentley

O DRAMATURGO COMO PENSADOR

Um Estudo da Dramaturgia nos Tempos Modernos

WAGNER IBSEN STRINDBERG SHAW
PIRANDELLO SARTRE BRECHT

tradução de
Ana Zelma Campos

civilização brasileira

TÍTULO ORIGINAL: *The Playwright as Thinker*
A Study of Drama in Modern Times

Copyright © 1946, 1987 *by* Eric Bentley

O texto da *Introdução*, por Richard Gilman, foi inicialmente publicado — em forma um pouco diferente — no livro *The Play and its Critics: Essays for Eric Bentley* (Lanham, MD: University Press of America, 1986), comemorativo do 70º aniversário de E. Bentley, organizado por Michael Bertin. Esse texto apareceu também na Revista *American Theatre,* outubro de 1986, e é reproduzido aqui por gentil permissão de seus editores.

Composição: DELTA PUBLISH LTDA.

Desenho de capa: FELIPE TABORDA

ISBN: 85 200 0056-8

1991

Todos os direitos reservados. Nenhum trecho deste livro poderá ser reproduzido, seja de que forma for, sem expressa autorização da
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
Av. Rio Branco, 99 — 20º andar
20 040 Rio de Janeiro, R.J., Brasil
tel.: (021) 263-2082 telex: (21) 33 798 fax: (021) 263-6112

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

SUMÁRIO

Agradecimentos **11**

Introdução de Richard Gilman **13**

Prefácio **23**

1. As Duas Tradições da Moderna Dramaturgia **43**
2. A Tragédia em Trajes Modernos **69**
3. A Tragédia em Trajes de Época **99**
4. Wagner e Ibsen: um contraste **133**
5. Bernard Shaw **171**
6. Variedades da Experiência Cômica **197**
7. August Strindberg **235**
8. De Strindberg a Jean-Paul Sartre **263**
9. De Strindberg a Bertolt Brecht **299**
10. Broadway — e o Teatro Alternativo **327**

Notas **359**

Posfácio **443**

AGRADECIMENTOS

Desejo agradecer a Gordon K. Chalmers e a John Crowe Ransom, cujo interesse e generosidade permitiram-me trabalhar neste livro por alguns meses, enquanto servia como consultor editorial da *Kenyon Review*.

Em tom mais geral, embora não menos sincero, quero também agradecer aos amigos que, através de conversas e correspondência, forneceram-me informações ou críticas, com as quais este livro foi beneficiado: Bertolt Brecht, Berthold Viertel, Frederic Cohen, Ernst Krenek, Alrik Gustafson, Heinrich Jalowetz, Lionel Trilling, Philip Rahv, Francis Fergusson, G. Wilson Knight e Harry Levin. Arthur Mizener leu o primeiro rascunho dos originais e lhe fez reparos úteis. Jacques Barzun examinou-o em dois estágios posteriores, e sabiamente recomendou mais e mais revisões.

Quero aproveitar a oportunidade para exprimir minha gratidão àquelas pessoas que me despertaram um interesse adulto pelo teatro: Miss Norma Wilson, da British Broadcasting Corporation; Nevill Coghill do Exeter College, Oxford, que, na teoria e na prática, fazendo palestras e produzindo espetáculos, ensina o que o drama pode ser se tivermos conhecimento, gosto, humildade e atores estudantes de teatro; John Gielgud, Thea Holme e Esme Church, cujos serviços ao teatro inglês foram inestimáveis para um aluno cujo débito pessoal reside em ter trabalhado em produções suas. Finalmente, quero manifestar verdadeira simpatia por aqueles cujas idéias combato neste livro, principalmente porque vários deles — George Beiswanger, Allardyce Nicoll, Mrs. Edith J. R. Isaacs — só me retribuíram com benevolência.

E. B.

Inverno de 1946

INTRODUÇÃO

Richard Gilman

Um homem caminha a meu lado e eu o reconheço de fotos que vi em capas de livros ou nos jornais. É mais alto do que eu supunha, muito mais alto que Brecht, em cujos traços vagamente (é o que me parece, como um doce tributo) modelou sua aparência, pelo menos, nos cabelos, que usa em mechas. É uma linda tarde de verão e a Commercial Street, a rua principal de Provincetown, está lotada de passantes, alguns andando para cima e para baixo, como num *paseo* mexicano. Trata-se de uma celebridade, e para mim uma das maiores.

Quando passa à minha frente, digo de quem se trata às pessoas que estão comigo, e resolvo apresentar-me a ele. É o que faço. Corro, interrompo seu caminho e digo: "Senhor

Bentley, é um prazer vê-lo aqui." Digo-lhe meu nome e acrescento, "admiro seu trabalho há muito tempo".

Não há tanto tempo assim, para dizer a verdade. Estávamos no verão de 1962. Eu escrevia sobre teatro apenas desde o outono do ano anterior, quando fui convidado (talvez pelo meu estilo, pela revisão de algumas traduções novas de Ibsen e, suponho, também pela confiança em minha capacidade de aprender) para ser crítico teatral da Revista *Commonweal.*

Fui uma escolha surpreendente. Não tinha feito estudos regulares de dramaturgia, nem de teatro; minha única "experiência" prática residia em ter atuado em algumas pecinhas na escola e no acampamento de verão. Até há poucos anos, não tinha o menor interesse pelo palco. Nesse aspecto, assemelhava-me à maioria de meus contemporâneos intelectuais, para os quais a dramaturgia, pelo menos a que encontrávamos neste país, era uma arte distintamente inferior à ficção ou à poesia. Podíamos, é claro, abrir exceção para um Shakespeare ou Tchekhov, mas encarávamos seus trabalhos mais como literatura do que como teatro (como ainda são vistos pelos departamentos de Inglês ou Literatura Comparada). Além disso, eles sobreviveram de um passado que tinha, de alguma forma, sido capaz de gerar uma verdadeira arte dramática, que não mais existia — era o que pensávamos do alto de nossa sofisticação —, vendo a chamada dramaturgia "moderna" como um deserto árido.

Portanto, quando comecei a escrever profissionalmente, escrevia e pensava sobre poemas, contos e novelas, assim como sobre teorias culturais. Parece ser exagerado dizer que os livros de Eric Bentley, especialmente *O Dramaturgo como Pensador*, me fizeram abrir os olhos para as possibilidades estéticas e intelectuais do palco (assistir *Esperando Godot,* em 1954, também representou um grande papel no meu despertar), mas seus escritos realmente foram o grande impulso que tive naquela época para definir um rumo.

Ele foi o que naquele período ainda não chamávamos de "papel modelo". Se o fato de me tornar um crítico teatral representou ou não uma ascensão cultural, não tenho a menor dúvida de que Bentley produziu o mesmo tipo de efeito revelatório — como que uma limpeza de idéias, lançando luz onde existiam as trevas — em muitas outras pessoas além de mim: estudantes de artes, literatos e, com o correr do tempo, até mesmo calejados profissionais do teatro.

Não será surpreendente verificar que foram esses últimos os que ofereceram maior resistência a deixar-se iluminar? Não li *O Dramaturgo como Pensador* quando foi publicado em 1946, porque essa foi a fase extrema de minha não-preocupação com o teatro, mas li-o alguns anos mais tarde e fiquei tão inspirado que empreendi uma pequena pesquisa sobre a recepção contemporânea do livro.

Foi tudo menos um "acontecimento editorial", embora tenha merecido umas notas respeitosas e uma ou duas laudatórias. As reações que despertou no Universo teatral e seu satélite da cobertura jornalística teatral foram desde o desdenhoso, chocado e horrorizado, até, no melhor dos casos — ou talvez, o pior — o condescendente. Se me lembro corretamente, a reação do meio acadêmico não foi muito mais acolhedora.

Tomo algumas liberdades com a linguagem do que poderíamos chamar de réplica do conservadorismo para com *O Dramaturgo como Pensador*, mas sua essência era o seguinte: "Como poderia estar correto o enfoque desse autor?" "Como podem os dramaturgos ser *pensadores*, quando todos sabem que são *pessoas que sentem*? Lidam com emoções e não com idéias — não é? Bem, não é isso?"

Não, não é isso, não ao pé da letra. Mais do que qualquer outro crítico, Bentley deu à teoria, observação e prática do teatro neste país — e a mim, com toda a certeza — um meio de desmistificar uma distinção tão preconceituosa e errônea. Francis Fergusson colaborou com o trabalho de demolição e reconstrução, mas Fergusson foi muito mais estreito.

Mente ou corpo, pensamento ou sentimento, idéias ou emoções — tais antíteses cruas e ofensivas já possuem uma longa história de terem causado desgraça intelectual à América, em nenhum outro campo mais flagrante e debilitantemente do que no teatro. À sua maneira espirituosa, Edgar Allan Poe foi o primeiro a detectar a doença; Henry James (cuja crítica teatral ainda é pouco conhecida) ampliou o diagnóstico e receitou para sua cura, mas foi Bentley quem atualizou a profilaxia e a divulgou.

Os pontos que ele ressaltou em O *Dramaturgo*, e nos escritos que viriam a seguir, são, em essência, que a dramaturgia é, ou tem sido, uma arte tão densa, ou maleável, ou reverberante, ou misteriosa, ou vigorosa, ou perturbadora quanto qualquer outra; que, tanto quanto outros artistas, os dramaturgos *pensam* de maneira apropriada à sua arte; que o pensamento, na arte, é o processo pelo qual a emoção crua, não imediata — com suas traições e enganos, sua indução à cegueira — é apresentada à mente, localizada, explorada e trazida a uma relação com a experiência e a imaginação. Em outras palavras, trazidas à *consciência.*

Quando Pirandello disse que o que era “novo” em suas peças era que nelas ele havia “convertido o intelecto em paixão” (poderia também ter dito que os unira, que tornara cada um deles um aspecto do outro), bem pode ter exagerado sua originalidade. Ele teve grandes predecessores, mas a observação e a ação por ele descritas foram corretas e surpreendentes, nas condições do teatro de seus dias.

O intelecto e a paixão sempre foram complementares, recíprocos; mas a sabedoria adquirida do teatro, mesmo em sua admiração pelos "clássicos", persistia em julgá-los contrários. E é isso o que existe por trás da tendenciosa rejeição de *Godot*, por Walter Kerr, como uma "lição de filosofia" e não como uma peça; e o que existe por trás também da opinião estabelecida — amplamente difundida em minha juventude (e que ainda remanesce aqui e ali) — de que, por exemplo, Ibsen é todo intelecto ou "idéias", sem nenhuma paixão; de que Strindberg é sentimento bruto, sem nenhum espírito, e de que Tchekhov, segundo a noção confortável e imbecil, não se ocupava nem de paixão nem de pensamento, mas duma coisa amorfa, nebulosa, "acridoce", delicada, existente no meio-termo.

Pirandello, Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Brecht e, em menor extensão, Shaw, foram os dramaturgos de nossa era moderna que o livro de Bentley resgatou para mim da obscuridade, da má interpretação, da calúnia, ou talvez, do mais mortal perigo de todos, *do acadêmico*. Em suas páginas também, pela primeira vez, encontrei-me com seus ancestrais do século XIX, tão negligenciados (todos alemães, por acaso): Kleist, Grabbe e principalmente Büchner; e dramaturgos que conhecia apenas como novelistas ou poetas: Zola, Yeats, Lorca. Como também fui apresentado por seu livro a teóricos e praticantes que não conhecia e dos quais meramente tinha ouvido falar: Appia, Gordon Craig, Antoine etc; e aos críticos: Stark Young, Shaw e Beerbohm, nesse aspecto de suas carreiras. Fui educado por O *Dramaturgo*.

O livro mantém-se admiravelmente bem e embora *A Vida da Dramaturgia* (*The Life of the Drama*) possa ser uma obra melhor, — seguramente é melhor organizado e mais ousado — não ocupa o lugar do *Dramaturgo* como centro de minhas afeições. Mas uma coisa me ocorre, é que o livro parece ter servido (como Bentley diz que *Brand* e *Peer Gynt* fizeram por Ibsen) de "jazida", da qual retirou material para a maior parte do que escreveria mais tarde.

Com o passar dos anos, li tudo o que Bentley publicou, recuperando o tempo perdido, lendo os livros que tinham surgido durante meus tempos de indiferença pelo teatro. Nem sempre fui persuadido por ele (o livro sobre Shaw não me convenceu de que esse autor tenha conseguido realizar tudo o que Bentley afirma), e às vezes discordei de algumas proposições teóricas — sobre a natureza do melodrama, por exemplo. Mas fui maravilhosamente instruído, recebi maiores conhecimentos sobre a dramaturgia e o palco.

Penso na série de crônicas que publicou nos anos 50 — *In Search of Theatre, The Dramatic Event, What is Theatre?* — nas críticas semanais reunidas em livro, juntamente com artigos ocasionais. Jamais houve na América um jornalismo de idéias tão flexível, espirituoso, profundo e não-acomodado. Foi sua a voz da razão pelo — ou sobre, ou contra — teatro americano daquela época; foi ele o seu policial incansável e competente, para usar uma das definições de Shaw da tarefa do crítico.

Pensei em consultar os livros que mantenho sempre em uma estante perto de minha mesa, mas percebi então que não era preciso refrescar minha memória, pois ela pode rapidamente me oferecer um sem-número de artigos exemplares. Recordo-me primeiramente de *Trying to Like O'Neill*, que ainda é o juízo mais contundente que conheço sobre o nosso (ai de mim!) melhor dramaturgo. Logo então outros trabalhos começam a acumular-se: *Doing Shakespeare Wrong*; *The China in the Bull Shop* (um tributo bem humorado a Stark Young, seu predecessor em *The New Republic*); *Craftsmanship in Uncle Vanya*; *The Stagecraft of Brecht*; *Tennessee Williams and New York Kazan* (uma descrição lindamente equilibrada do dramaturgo e uma avaliação igualmente astuta das virtudes e delinqüências do diretor); *The Broadway Intelligentsia* (em sua maior parte, pessoas que classificam os dramaturgos como dominados pelo sentimento); *Is Drama an Extint Species* ?, com suas observações prescientes sobre o cinema como uma ameaça estética ao teatro.

Quando chegou minha vez de escrever meu próprio livro, *The Making of Modern Drama*, fiquei assustado ao me descobrir com o impulso de citar Bentley a cada página. Então dei uma reviravolta: caindo profundamente no Complexo de Influência, comecei a mantê-lo afastado de minha mente. Embora Eric não tivesse idade para ser meu pai biológico, espiritualmente, intelectualmente, foi o meu progenitor e, se não podia matá-lo, ainda que metaforicamente, podia pelo menos mantê-lo afastado. Mesmo assim, apesar de todo o meu esforço para evitá-lo, lembro-me que meu editor comentou delicadamente a freqüência com que os comentários de Bentley surgiam em meu texto, ao que lhe respondi que se tratavam somente de casos onde eu não tinha sido capaz de dizer melhor, ou com qualquer grau de originalidade, o que ele já tinha dito.

Ao fim e ao cabo, o tempo supera a todos nós, e não é surpreendente que, nos anos recentes, Bentley tenha desaparecido um pouco do que chamamos de "desenvolvimento" do teatro, ou que isso o tenha ultrapassado. É verdade, porém, que sua energia dirigiu-se mais para suas próprias peças e seu trabalho como ator; o crítico entrava na arena depois de observá-la durante tanto tempo com olhos a que nada escapava. A política passou a ocupá-lo mais diretamente do que antes, a realidade política, cuja presença na dramaturgia tinha sido uma das verdades desconfortáveis que ele exumara e colocara diante de um mundo teatral que preferiria não tê-la visto.

Embora meus valores políticos não estejam tão distantes dos dele, não compartilho de todas as suas posições particulares e freqüentemente me descubro irritado com suas diatribes. Mas ele tem direito a elas, e está tudo certo. Eric

Bentley está com mais de setenta anos e quero dizer-lhe e a quantos leitores puder alcançar, o quanto ele significou para mim. Com todos os prêmios que nosso autocongratulatório teatro está sempre se concedendo, deveria haver um para ele. Mas, possivelmente, ele o recusaria; com sua voz estridente e hesitante, diria qualquer coisa obliquamente elegante, talvez parafraseasse Brecht, citando que qualquer instituição que necessite de heróis está em péssima forma. Pois bem, estávamos em péssima forma e necessitando dele.

O DRAMATURGO COMO PENSADOR

PREFÁCIO

Antes de nos voltarmos para os grandes dramaturgos do passado — do passado recente — que constituem o tema principal deste livro, seria aconselhável lembrarmo-nos do estado atual do teatro. Se o passado nos auxilia freqüentemente a compreender o presente, é o presente que estabelece nossa perspectiva histórica. O presente é o ponto de partida de todos os historiadores. Mas o problema com o presente, é que sabemos demais sobre ele — ou pensamos que sabemos. Existe o perigo de gastarmos tanto tempo no ponto de partida, que na realidade nunca partimos. Resolvemos portanto selecionar infinitamente menos fatos do que os que abandonamos. Com as limitações de tal procedimento em mente, proponho-me a estabelecer um ponto de partida comentando ligeiramente sobre peças atuais, algumas das quais obtiveram sucesso na

Broadway, todas já estando à disposição do público leitor. Constituem leitura gratificante.

Sei que existem pessoas acreditando que as peças, assim como partituras musicais, não servem para leitura silenciosa. Diferentemente da música, no entanto, a dramaturgia é concebida e gravada em palavras. Como cada leitor de peças é um diretor autonomeado, com todo um teatro na cabeça, parto da premissa de que o leitor bem equipado seja capaz de experimentar e avaliar uma peça em seus estudos e, ainda, que uma peça que não seja boa para ser lida, não deva ser uma boa peça. Boa literatura pode ser má dramaturgia. Isto é óbvio. Mas o contrário será verdadeiro? Será que um bom drama pode ser má literatura? Este é um aspecto que devemos ter em mente durante a leitura deste livro; nós o retomaremos mais tarde.

Prepararei o terreno ao ponto de pedir um pouco de ceticismo quanto aos pontos de vista já aceitos e às opiniões estabelecidas. Entre estas, nenhuma é mais suspeita do que a idéia de que um grande drama não precisa ser grande literatura. Talvez, quando fazemos essas assertivas, lembremo-nos vagamente de algum conceito já conhecido, como o de Charles Lamb, quando argumentava que Shakespeare era grande demais — espiritualmente falando — para o palco. Deduziríamos, portanto, que um drama de tamanho exato deva ser algo espiritualmente menor. Desse parecer inferiríamos a equação: bom drama, má literatura, boa literatura, mau drama. O literato começa a usar o termo "teatral" pejorativamente; o homem de teatro aprende a desprezar o "literário".

Talvez seja curioso observar que as peças "não-literárias" e completamente teatrais, que fizeram sucesso na Broadway e no West End de Londres, são, invariavelmente, oferecidas ao público em forma de livro. A peça editada pode naturalmente ser considerada em parte como recordação de uma noite agradável, assim como aqueles programas ilustrados que os porteiros entregam às pessoas na entrada do teatro. Mas, embora isso possa explicá-lo satisfatoriamente, supõe-se que uma peça da Broadway deva ser interessante quando impressa e seja lida nas províncias por pessoas que nunca as verão encenadas. Resumindo, o fato de que uma peça seja impressa e deva ser uma garantia de que se possa julgá-la como literatura — o que vale dizer novamente que ela é uma forma de arte apresentada em palavras. Não poderíamos também presumir que a peça impressa seja um desafio para o crítico dramático? Sua leitura faz com que ele tire da cabeça o conhecimento pessoal, freqüentemente irrelevante, de atores, eletricistas, cenógrafos, diretores, produtores e diretores da produção. A única pessoa a ser agora endeusada ou destruída é aquela que, na Broadway, fica felizmente protegida ou infelizmente enterrada por todas essas outras: o dramaturgo.

Pois este livro é sobre o dramaturgo, a figura esquecida dos palcos modernos. Esquecida? Sei que irão me dizer que ele está muito longe disto, pois ocupa um lugar de destaque num tipo de hierarquia industrial. Devemos fazer aqui a distinção entre os dramaturgos imaginativos e aqueles comitês de homens de negócios e fabricantes de *scripts* que colocam espetáculos da Broadway e *shows* de Hollywood nas mesmas linhas de montagem intelectual. Em outras palavras, devemos distinguir entre a arte e a mercadoria no teatro. Este livro preocupa-se com a arte. Mas devemos admitir, em princípio, que a relação da arte com a mercadoria não é tão simples, e que, particularmente no teatro, a arte, raramente ou nunca, floresceu em completa independência do utilitarismo. Na realidade, todos sabem que a arte dramática freqüentemente tem tido que existir num ambiente comercial, ou desistir de vez. Se atualmente o público já se encontra tão especializado em diferentes direções, o que torna possível e desejável a existência de teatros de arte independentes, devemos reconhecer que se trata duma situação nova, sem precedentes. Mas adiemos a análise desse fato para depois examinarmos o teatro moderno com maior atenção. O que temos que admitir, desde o princípio, é que o teatro comercial exerce — numa estimativa bem modesta — uma tremenda pressão sobre a dramaturgia como um todo. Em alguns períodos da história essa pressão talvez possa ser encarada como salutar, proporcionando um arcabouço sólido, um habitat conveniente para o dramaturgo operar. Mas as circunstâncias alteram os casos. A pressão do teatro comercial também pode tornar-se uma tirania. Nesse caso, o artista conhecerá apenas um relacionamento com ele: o do antagonismo. Em tal era, o dramaturgo ou é um rebelde e um artista, ou uma vaca de presépio e um picareta.

Tenho medo que o presente seja essa era. A natureza da dramaturgia moderna, portanto, só é compreensível para aqueles que conseguem ver uma aguda diferença entre as culturas modernas e as antigas. Um só exemplo será suficiente. Até o período moderno, a grande dramaturgia possuía não só aquelas qualidades profundas e sutis que se revelam ao analista cuidadoso e que constituem sua grandeza; possuía ainda qualidades mais facilmente disponíveis, que despertavam interesse em vários níveis. Atraía o conhecedor *e* o amador, o crítico *e* o público. Funcionava como puro entretenimento para alguns e como a mais pura arte para outros. No entanto, a maior parte da arte moderna, incluindo a dramaturgia, não possui esse apelo duplo. Atrai somente aquelas pessoas que realmente possam compreendê-la, pois a diversão moderna freqüentemente atrai apenas aqueles que se comprazem exclusivamente com a simples diversão. Escandalizados, nossos doutores espirituais exigem que os intérpretes ligeiros sejam artistas ou que os artistas sejam divertidos, mas os primeiros são freqüentemente censurados por sua "incultura" e os outros, por seu "intelectualismo". Seja qual for a solução proposta, caia a culpa onde cair, os fatos em si, são inexoráveis. Existe uma situação peculiar, problemática e talvez revolucionária. O artístico e o comercial tornaram-se antagonistas diretos.

Quais são os produtos característicos desta situação? Quais são os dramaturgos característicos de nossos dias?

Talvez Oscar Hammerstein seja um espécime típico. Sua obra *Oklahoma*! (a exclamação foi posta por ele) tem sido aclamada como a primeira de um novo gênero, louvada em pelo menos uma revista cultural, premiada com um Prêmio Pulitzer como revelação especial e comparada, sem desvantagem, com *A Flauta Mágica*, de Mozart. Foi o maior sucesso teatral do período da guerra; e é perfeitamente representativa das correntes atuais. De fato, ela pertence ao "novo americanismo" em vários aspectos: é folclórica e excessiva, ostensivamente *sadia*; é ainda trivial, presunçosa, sentimental e vazia. No palco, é vista com cores alegres e de tempos em tempos enriquecida com danças vistosas. Porém, em toda a dramaturgia (e não digo em todo o *teatro*, porque o *ballet* e a ópera são teatro), o colorido e a dança são apenas enfeites; neste caso específico, são os enfeites de um espantalho.

Poderia ser excessivo aplicar-lhe qualquer critério de crítica. Depois de assistir a *Oklahoma*! no palco, eu a li em uma antologia organizada por Bennett Cerf e Van H. Cartmell, que no prefácio endossam a afirmação de Lee Schubert de que "a bilheteria não mente jamais". E continuam: "Está na moda ridicularizar o gosto do público e afirmar que nenhuma peça boa pode ser um sucesso financeiro. A realidade que se apóia nas páginas que seguem, não endossa tal teoria". E, registradas nas páginas que seguem, encontram-se algumas das piores peças que já li, como *East Lynne*, *Rip Van Winkle* e *The Bat*. Sobre as três obras mais recentes ali reunidas — *Nossa Vida com Papai*, *Arsênico e Alfazema* e *Oklahoma*! — escrevem os antologiadores: "É um augúrio encorajador aos amantes do teatro que elas sejam, sob qualquer ponto de vista, as representantes mais notáveis e vigorosas de seu estilo." Conseqüentemente: "Os dramaturgos e as platéias americanas, podem encarar o futuro com esperança e com os corações alegres". Alguma voz mais autenticamente filistina já se fez ouvir desde que aquele vitoriano, citado por Matthew Arnold, rezou para que "nossa felicidade sem par possa enfim durar"? Com os corações alegres e as bolsas cheias, os dramaturgos, cem por cento americanos, e as platéias, cem por cento americanas, teriam a seu alcance o melhor teatro que possam querer. A bilheteria não mente jamais, e quando se lhe pergunta o valor literário dessas três peças, ela responde com orgulho: dois milhões de dólares cada uma.

Passar de Hammerstein a S.J. Perelman e Ogden Nash é subir um degrau na escada cultural. Mas apenas um. Se *Oklahoma*! é a concepção que a Broadway tem de arte popular, uma obra como *One Touch of Venus* é a imagem que a Broadway faz da sofisticação. Se a palavra "popular" traz a conotação de abastardamento do espírito do povo, será que nosso conhecimento atual da "sofisticação" não implica uma adulteração do espírito cômico? A sofisticação de *One Touch of Venus* não representa a esperteza dos semi-educados? Não se trata duma piada vulgar escondendo-se por trás de um quase-refinamento? Não se trata de uma gargalhada substituída por um sorriso contido? *One Touch of Venus,* como o título sugere subrepticiamente, trata do sexo, ou melhor, mantendo a alusão original, toca o sexo e isso é apenas revelado por seu personagem quando passa os dedos por Vênus sem abraçá-la. Para mim, nada no campo do humor é mais aceitável que a obscenidade; nada é mais repugnante que a sofisticação da Broadway, que agrada às senhoras por não falar às claras e, ao mesmo tempo, excita as mocinhas através das insinuações. Pode ser engraçado ouvir uma mulher cantar:

Vênus descobriu que era uma deusa
Num mundo controlado pelos deuses.
Abriu então sua túnica
E equalizou as forças.

Mas a estrofe seguinte nos diz:

Vejam o que Beatriz fez a Dante,
O que DuBarry fez à França;
Vênus mostrou a elas que a calcinha
É mais poderosa que a calça.

E continua assim por mais quarenta linhas do gênero. Quanto à prosa de Perelman, seu humor consiste no seguinte:

RODNEY — *Você está praticamente nua! Posso ver as suas... formas!*
VÊNUS — *E você não gosta das minhas... formas?*

A idéia é mencionar o sexo o mais freqüentemente possível, porque o sexo é muito engraçado, mas jamais chamar coisa alguma por seus nomes, porque isso não seria educado. Perelman, Nash e seu público ficariam no ar se não estivessem por dentro... Ora, não é que eles até sabem quem foram Dante e Beatriz?!

Isto me leva a um segundo ponto de *One Touch of Venus* — a natureza do seu teatro burlesco. Burlesco ou paródia podem ter um alvo elevado, mas certamente isso implica uma compreensão desse objeto. Infelizmente, ficamos com a impressão de que Perelman e Nash e o tipo de platéia a que eles se dirigem não possuem tal compreensão. O humor contido em

Giotto e Watteau
Enchiam a cara no chatô...
Cézanne e Modigliani, por pândega,
desprezaram o encanto da nádega

trai, talvez sem o querer, a hostilidade à cultura que é o tema principal, abertamente ou não, do humor nova-iorquino. A platéia recorda-se de ter ouvido esses estranhos nomes franceses e italianos no colégio, e como eles soam ridículos quando pronunciados por artistas a quem a voraz bilheteria aprova! O humor burlesco de Perelman e Nash é polissilábico e cheio de alusões em sua forma; sua substância, seu terreno de base, é um insulto à cultura.

No degrau seguinte da escada, encontramos peças nas quais se presta atenção a certas funções eternas da dramaturgia, tal como a de dizer a verdade sobre as vidas e os problemas das pessoas. O espécime que escolhi é uma peça que foi classificada como "o acontecimento mais importante de nossa dramaturgia americana nos últimos vinte anos" — *Anna Lucasta*, escrita por Philip Yordan, "escritor extremamente bem-sucedido em Hollywood". O senhor Yordan nem sempre conta a verdade, mas dá uma olhada nas pessoas e em seus problemas. Uma família do Harlem planeja tirar dinheiro de um jovem negro recém-chegado do Sul, fazendo com que ele se case com uma moça da família que tinha sido prostituta. Por ser "uma prostituta romântica", ela apaixona-se de fato pelo rapaz. Chega o dia do casamento, mas antes do anoitecer o pai conta toda a história de Anna à família do rapaz. Desesperada, Anna volta para sua vida de prostituição, sem esperar para falar com o noivo. Pressente-se um final trágico. Mas o senhor Yordan aprendeu tudo sobre finais em Hollywood. O público, que afinal de contas é o dínamo das bilheterias, exige finais felizes.

Naturalmente, o herói da peça devia ser "romântico" também. E, portanto, deseja casar-se com Anna apesar de tudo, fazendo com que sua tentativa de suicídio fracasse. A peça termina com a nota habitual de esperança.

Não adiantaria nada dizer ao senhor Yordan que isso não seria possível, porque ele sabe que é. Ele sabe da verdade contada por "aquele que não mente jamais". Um crítico disse que a peça era uma mistura de *Anna Christie* e *You Can't Take It with You* (Da Vida Nada se Leva). E que combinação mais esdrúxula! Todos os prazeres da sordidez sem qualquer conclusão mórbida, chorosa, "moderna". E o senhor Yordan não sabe escrever um diálogo coloquial? Uma máquina não o teria feito melhor. E o senhor Yordan tem alguma simpatia pela população negra? Sua escolha original havia sido um ambiente americano-polonês, mas, como é dito na orelha de seu livro, "foi persuadido posteriormente a transferir a ambientação para o Harlem". E o senhor Yordan vê a importância dessa persuasão? Os negros são encantadores. Mas também grosseiros, e pode-se colocar em suas bocas palavras de baixo calão, que, de outra forma, não seriam aceitas pela Broadway.

E sempre se casam com prostitutas. Ah, sim, o senhor Yordan conhece a verdade.

No degrau seguinte, encontramos o falecido Franz Werfel. Ele conhece mais a vida do que o senhor Yordan e não diria provavelmente tantas mentiras deliberadas sobre ela; sua especialidade não é enganar os outros, mas a si mesmo. Werfel é portanto o primeiro autor aqui mencionado que poderíamos chamar de "intelectualizado" Alguns ainda o consideram um artista importante. Pelo menos, é o único dos escritores contemporâneos de quem os professores de alemão ouviram falar. Há muito tempo, escreveu uma peça sobre um monstro e, como a peça não era realista, chamou a atenção dos famosos "intelectuais" e dos melhores cenógrafos. Werfel ficou conhecido por algumas letras de músicas, como aquela que começa assim: "Meu único desejo é estar ligado a Vós, Oh Senhor!" Hoje é conhecido pelos romances *Canção de Bernadette e Céu Roubado*, e por um trabalho filosófico, no qual Werfel se coloca desconfortavelmente suspenso, *Entre o Céu e a Terra.*

Mas a peça de Werfel mais famosa é *Jacobowsky e o Coronel*; adaptada para a Broadway por S.N. Behrman — que obviamente foi talhado para a empreitada —, e mais tarde publicada numa tradução profissional que mostra que o senhor Werfel não é melhor que o senhor Behrman. A peça editada acrescenta à versão da Broadway uma interpolação simbólica de São Francisco e do Judeu Errante, dois cavalheiros que o senhor Werfel vislumbra em sua própria personalidade. Adaptada ou restaurada, representada ou impressa, é uma peça horrorosa. Enquadra-se entre aqueles fenômenos artísticos profundamente irritantes: é um trabalho banalíssimo e sentimental, que pontua sua pretensão artística com explosões sucessivas de ausência artística. Somente o subtítulo — *Comédia de Uma Tragédia* — é adequado, pois fica-se embaraçado quando se assiste a tal tolice e disparate em meio à morte. Eu nunca teria imaginado — até testemunhá-lo — que uma platéia pudesse se divertir tanto com a queda da França.

No degrau seguinte — se eu puder blasfemar contra as bilheterias — gostaria de citar dois escritores cujos trabalhos mais recentes ou fracassaram na Broadway, ou nem apareceram por lá: William Saroyan e J.B. Priestley. Com todas as diferenças evidentes entre eles, esses dois dramaturgos são fundamentalmente do mesmo calibre. Igualmente enérgicos, talentosos, missionários, enfrentaram o mesmo dilema, o dilema do escritor bem-dotado mas não extremamente dotado, aquele que, sendo um pequeno artista, sabe que poderia ser um grande autor de teatro de variedades, o autor cuja seriedade é facilmente comprometida pela consciência de que poderá alcançar um público maior se não for sério *demais*.

Saroyan tenta vender seu trabalho através da autopromoção e da negação de intenções elevadas. *Get Away Old Man*, escreve ele, "é uma peça americana e nada mais. Foi concebida, escrita e produzida somente para divertir". Saiu de cartaz após treze noites na Broadway.

Ao apresentar ao público norte-americano quatro novas peças, nenhuma das quais tendo sido produzida pela Broadway, J.B. Priestley usa a linha oposta de protesto, dizendo que "Nova York prefere deliberadamente produzir o que sobra de nossa (*isto é*, inglesa) dramaturgia ligeira, em vez de trabalhos mais audaciosos e originais". Obviamente, tanto Saroyan quanto Priestley desejam ser ao mesmo tempo divertidos e artísticos e nada seria mais louvável se, em seu desejo de agradar a todos, não ignorassem a estratificação cultural da sociedade moderna — os degraus de nossa escada. Não se trata apenas de um erro em sua publicidade. É um engano que vicia a maior parte de seus trabalhos. Se uma certa seriedade evita que desçam para os degraus mais baixos da escada, um temor à cultura minoritária, um desejo ardente de chegar ao coração do público, limita seus pensamentos e sensibilidades. Ocasionalmente, como no filme *A Comédia Humana*, Saroyan desce ao ponto mais baixo. E quando salta novamente para seu lugar anterior, fica assustado e inseguro: sua última peça tem até um fim amargo! Toda a obra de Saroyan é suave em seu interior e sentimental no centro, porque ele pretende ser um apaziguador moral e estético. Opções são postas de lado. Distinções são descartadas. Toda a substância se desfaz num oceano de sentimentos. "O mundo inteiro enlouqueceu", diz o protagonista de *Get Away Old Man*, "e homem algum sabe quem é inocente e quem é culpado." Que mentira deslavada! Não saber *de nada*, segundo Saroyan, é esquecer tudo.

Priestley envereda por aquela que poderá ser a única saída para a especulação ainda aberta para determinada classe mental: o ocultismo. No início dos anos 30, ele escreveu peças falaciosas sobre a eterna recorrência, como então exposta pelo mágico inglês J.W. Dunne. Hoje, ele nos oferece uma peça sobre "uma relação extra-sensorial ou de segunda visão" e três peças sócio-políticas calculadas para fazer com que nos sintamos alegremente "progressistas". Qualquer pessoa interessada na dramaturgia de idéias deveria compará-la às peças de Bernard Shaw. Em Shaw, as idéias surgem, bradam e atingem seu alvo após uma longa e fascinante batalha, utilizando as mais eficientes armas desde o frasco de veneno até a bomba. Em Priestley, elas ziguezagueiam e tombam como fogos de artifício. A inadequação é ao mesmo tempo imaginativa, intelectual e, provavelmente, moral.

Saroyan e Priestley são dois claros exemplos do mundo dramatúrgico dos "intelectualizados", tentando fazer concessões, sem abandonar sua casta. Resulta daí, seu tom exageradamente doméstico, sua simplicidade forçada, seu patriotismo exacerbado e insistente cor local, seu medo crônico do esotérico. Parece-me que o resultado de sua tentativa de falar com todo mundo, no interesse de todos, é que acabam se dirigindo às classes média-baixas (socialmente *e* culturalmente falando) e demonstram possuir uma mentalidade de classe-média baixa.

Agora, quando chegamos ao nível de Saroyan e Priestley, já estamos alto demais para a Broadway. Talvez seja este o ponto principal que desejo realçar quanto às condições atuais do teatro. Mesmo que minhas breves apreciações não sejam de todo aceitas, espero que estes comentários sobre o teatro comercial tenham tornado claro que tipo de dramaturgo este livro *não* aborda. Ele não trata dos dramaturgos que jamais conseguiram elevar-se acima do teatro comercial. Não fala dos dramaturgos que o teatro comercial estragou, nem daqueles cujo único mérito seja a rejeição do teatro comercial. Falo dos grandes dramaturgos e também daqueles que — se não são grandes — são altamente originais. Porque existe um outro tipo de artista que é importante, além do grande artista que descobre e realiza. É o artista original que busca e sugere. Esse tipo de artista possui uma importância especial num período revolucionário. "Em nosso tempo", disse Ibsen, "cada novo trabalho criativo tem a tarefa de modificar as barreiras dos limites preestabelecidos."

Portanto, o fato de que vários dramaturgos contemporâneos e conhecidos não sejam discutidos neste livro, não implica necessariamente a negação de seu trabalho. Minha preocupação com a dramaturgia moderna, limita-se — pelo bem da clareza e da simplicidade — a certas figuras-chave. Às vezes, quando não existe nenhuma figura-chave, percebo que outro nome poderia muito bem substituir o que escolhi. Existem três dramaturgos americanos em particular sobre quem gostaria de ter falado mais: Eugene O'Neill, Clifford Odets e Thorton Wilder. Um dos motivos pelos quais não falo muito sobre eles neste livro é o de que se esperava que realizassem obras *maiores* logo no pós-guerra. Como avalio apenas como promissor o trabalho anterior de todos eles, propus-me esperar que surgissem seus novos trabalhos antes de discuti-los.

A razão que me faz colocar até mesmo O'Neill no grupo dos promissores, e não ao lado de Ésquilo, como seus amigos o fizeram, pode sugerir um outro motivo pelo qual certos dramaturgos famosos também não foram citados aqui: o de que não os admiro muito. Temos nos iludido com a idéia de que o período de 1920 a 1940 foi uma grande época para a dramaturgia, particularmente a americana. Isso não é verdade. O período apresenta sem dúvida experiências importantes e realizações de destaque; mas as experiências são apenas vistosas, e as realizações permanecem quase que desconhecidas. As peças que brilharam com o encanto de nossos melhores atores, e tiveram o apoio dos críticos e antologistas, foram extremamente superestimadas, como acredito que logo iremos descobrir. Não me refiro apenas a reputações do momento, como Hammerstein e Yordan, nem a oportunistas preocupados com sonhos de imortalidade, como Werfel, Priestley e Saroyan. Refiro-me a alguns dos dramaturgos contemporâneos mais sérios, certamente os mais "intelectuais" que a Broadway possa oferecer, como Elmer Rice e Maxwell Anderson. *The Adding Machine* e *Street Scene*, que Rice escreveu nos anos 20, demonstraram um talento brilhante; mas esse talento, como parece ser a história do teatro americano, não dispunha de solo adequado e, conseqüentemente, nunca se desenvolveu. Anderson também é brilhante. Foi dotado com o talento dos grandes dramaturgos; mas ele quer ser tudo isto e Shakespeare também. Como *Winterset* seria ótimo sem a poesia e o significado pseudotrágico!... Escrever sobre dramaturgos como esses, seria o mesmo que escrever sobre os efeitos mutiladores que uma cultura teatral doente exerce sobre um talento honesto. É por isso que não me estenderei sobre eles. Este não é um livro sobre as forças corruptoras que transformam artistas em escravos desejados ou Shakespeares imaginários, e sim sobre aqueles que não foram corrompidos.

Escolhi o teatro americano porque escrevo na América. Mas não tenho a ilusão de que as coisas estejam melhores nos outros lugares. A União Soviética já apresentou o teatro popular mais vivo do mundo, mas ultimamente o padrão de suas peças parece ter caído pesadamente ao nível da Broadway. A Alemanha Nazista manteve as organizações teatrais da Alemanha de Weimar, ou substituiu-as por novas, mas teve que remontar à dramaturgia do século XIX para chegar a produções de alguma qualidade. A Escandinávia, assim como a América, apresentou peças competentes, mas pouca coisa que fosse original e nada que se aproximasse de Ibsen ou Strindberg. Depois das mortes de Garcia Lorca e Pirandello, a Espanha e a Itália tiveram que ficar contentes com o histrionismo de um Franco ou de um Mussolini. A França teve seu teatro experimental mas, já antes de 1940, parecia estar nos seus estertores. Os dois teatros de arte de Dublin tiveram talvez, uma história mais suave do que outras aventuras semelhantes, ainda que Sean O'Casey tenha sido posto de lado e Denis Johnston, que foi louvado como seu sucessor há dez anos, pelo visto não escreveu nada recentemente. Quanto à

Grã-Bretanha, sua dramaturgia ficou reduzida ao *status* de ópera: todas as energias são dirigidas às remontagens dos clássicos. Parecem existir apenas dois dramaturgos conseqüentes na Inglaterra: O'Casey, que não tem melhorado e Bernard Shaw, que não está ficando mais jovem. Este é o histórico do que aconteceu nos anos trinta.

Não é uma crônica muito produtiva. Mas, como o próprio Bernard Shaw disse uma vez a seu biógrafo, "O teatro está *sempre* em maré baixa". O bom drama moderno, no qual meus leitores e eu estamos interessados, existe, se podemos falar assim, nas aléias e nos bosques de um cemitério chamado *show business*. Alimenta-se, se é que isso acontece, necrofilamente do corpo do monstro teatral. Realiza-se, se tal fato é verdadeiro, em acasos e irrelevâncias (pelo erotismo, pela violência, ou pelo patrocínio de um astro). A situação presente difere da de, digamos, vinte anos atrás, principalmente pelo número comparativamente menor de acasos. Acrescente-se a tudo isto a aniquilação do bom teatro europeu pelo nazismo, pelo aumento da propaganda sentimental na Rússia, pela aparente ausência de jovens dramaturgos importantes em todos os países; acrescente-se a tudo isto, principalmente, o que o tempo aniquila e que, na esfera econômica, cresce a pressão dos altos negócios sobre os pequenos. E o teatro de alto nível é um negócio muito pequeno. É constantemente saqueado por Hollywood e pela Broadway, que precisam de seus talentos para suas necessidades bastante diferentes. Conseqüentemente, essa tem sido a rota do peregrino — ou será uma debandada de Gadarene? — desde *Waiting for Lefty* a *None but the Lonely Heart*. Mas se *Lefty* vem se tornando mais espiritual e mais rico a cada ano, em Hollywood, ainda teremos que esperar durante muito tempo.

Algumas marés são mais baixas que outras. Assistimos nos últimos anos a uma quase-total extinção do drama artístico no teatro comercial. Hoje "não é tempo de comédias" — nem para tragédias. Será que podemos falar tão confiantemente de um renascimento dramático que virá após esta guerra, da mesma maneira que nossos pais o fizeram depois da última? A guerra passada foi precedida por Ibsen e Strindberg; as gerações pós-guerra surgiram de *suas* raízes. Entre as gerações, um homem como Max Reinhardt foi (com todas as suas fraquezas), um elo essencial. Mas desta vez, os elos, ou sua maioria, foram recorridos. Pode-se mesmo dizer que o teatro no momento preenche apenas um requisito essencial ao renascimento: está morto.

Não será exagerado esse conceito? Não devemos prejulgar. Pois, mesmo que o teatro esteja morto, resta-nos o consolo de que somente quando alguém está morto podemos reavaliar sua carreira com algum distanciamento e compreensão: uma calmaria na história da dramaturgia, representa um ótimo período para revisar-se a situação. Podemos dirigir nosso olhar para o período do final do século XIX e início do XX, quando o drama fez sentir sua presença de alguma maneira. A maior parte do drama que hoje conhecemos como moderno, pode neste momento ser visto em perspectiva e a uma distância. Para nossos pais, o ibsenismo era novo e, fosse chocante ou alegre, era encarado por eles mais como o começo de alguma coisa do que como o fim. No que nos diz respeito, já não assistimos ao nascimento do ibsenismo, nem mesmo do Expressionismo. O "novo espírito no teatro", como foi anunciado há vinte anos, já está extinto; o "teatro de amanhã", como foi preconizado por cenógrafos ousados, já passou a ser o teatro de ontem, um aspecto dos boêmios anos vinte. O próprio Federal Theatre pertence a uma *Era de Roosevelt* que já nos parece distante.

De qualquer maneira, a história não fecha tão simplesmente as suas portas. Nada que possua vida é afastado. Os grandes artistas sobrevivem por sua grandeza, quando não conseguem sobreviver por algum modo mais negociável. Muitos autores, que não podem ser classificados como extremamente grandiosos, sobrevivem pela frutificação contínua de seu trabalho. Alguns dos grandes dramaturgos modernos mal começaram a dar seus frutos: Strindberg é um deles. Outros passaram a ser observados somente quando colidiam com a ética de nossos avós: entre estes, Ibsen é o principal. De mais um, Bernard Shaw, quase todos ouvimos falar, mas raramente lhe prestamos atenção. De outro, ainda, Richard Wagner, temos analisado e discutido suas características musicais ou políticas, sem prestar atenção ao que Nietzsche nos disse há muito tempo: que ele era em primeiro lugar um homem de teatro.

Examinando a dramaturgia de um longo período de tempo, desde 1850, poucas figuras, como as que foram citadas, destacam-se das multidões a que estão misturadas. Não mais nos preocupamos em discutir comparativamente Ibsen e Björnson, Shaw e Galsworthy. Não nos importamos mais em ouvir uma preleção de Henry Arthur Jones sobre o renascimento do teatro pelas mãos de Henry Arthur Jones. (Alguns de meus leitores, sem ser piores por isso, nem sabem quem foi Henry Arthur Jones). Se um William Archer fez com que o antiibsenismo soasse fora de moda, o que poderíamos dizer sobre a defesa de Pinero feita por Archer? Quem quiser participar de sensações menos emocionantes que as de um egiptólogo descobrindo uma tumba, deveria ler os livros da dramaturgia de quarenta, trinta, ou mesmo vinte anos atrás. O que é um pensamento puro para um escritor de nossos dias.

Mesmo assim, temos que usar a perspectiva de nossa localização no tempo, para descobrir o que tem valor. O que lerão a seguir é uma tentativa nesse sentido, uma tentativa motivada por uma preocupação profunda com a arte dramática e seu destino em nossa civilização, causada pela sensação de que existe alguma coisa errada que pode, pelo menos parcialmente, ser corrigida. Naturalmente não existe nada de novo em dizer que os comerciantes da arte deveriam ser expulsos de nossos templos a chicotadas. O que digo é que os templos devem ser deixados para que os comerciantes se banqueteiem neles; a verdadeira fé deve sobreviver, se for possível, em outro lugar. Devo reafirmar que a esperança do teatro está fora do teatro comercial. Isso não quer dizer que podemos nos esquecer desse aspecto. Os comerciantes são gordos e influentes. Estão com os escribas e fariseus a seu lado... Falando claramente, foram os pesquisadores e críticos teatrais, ou pelo menos, grande número deles, que se venderam aos negociantes. Os acadêmicos estão decididos a ser não-acadêmicos.

Pior para eles. Se é acadêmico ver uma peça em seu contexto concreto do pensamento, sentimento e ação, em vez do contexto de refletores e bilheterias, então não há muito mais a se dizer sobre o academicismo. Ficaria feliz em opor o antiacademicismo de até mesmo o melhor dos críticos teatrais, George Jean Nathan, que afirma não ser uma boa peça algo que proveitosamente possa ser examinado em detalhes e que, portanto, a crítica da grande dramaturgia é infrutífera ou impossível. Por mim, acredito que qualquer coisa realmente boa é uma coisa *muito boa*, e que qualquer bom trabalho de arte pode e deve suportar escrutínio mais detalhado. Quanto melhor, mais rigoroso. O dogma mais revolucionário, que é defendido neste livro, é o de que: a dramaturgia pode ser levada a sério. "Uma peça," como disse Oscar Wilde, "é uma forma pessoal e individual de expressão, tanto quanto um poema ou um quadro." Donde se conclui que um dramaturgo precisa possuir algo dentro de si para expressar. Nossos escritores comerciais são vazios. Podemos afirmar que dificilmente poderiam ser considerados como alguém. O dramaturgo imaginativo *é alguém.*

Portanto, se procuramos a mente e a arte — a verdadeira identidade — de nossos dramaturgos modernos que tenham alguma imaginação, estaremos finalmente numa posição melhor para confirmar, rejeitar, ou qualificar nossa impressão de que o teatro esteja morto.

"Uma peça é uma fatia de vida colocada artisticamente sobre a mesa."

JEAN JULLIAN

"Esse engodo (isto é, a "fatia da vida"), que sem dúvida alguma é o ideal para o cinema, é exatamente o oposto da arte dramática."

GUILLAUME APOLLINAIRE

1 — AS DUAS TRADIÇÕES DA MODERNA DRAMATURGIA

I

UM CRÍTICO COMUNISTA ARGUMENTOU QUE A BUSCA DE novas formas, ocorrida em todos os setores das artes durante os últimos cem anos, é uma tentativa vã de arrostar o declínio de uma cultura. Esse argumento seria aceitável se o crítico não defendesse a idéia de que tudo estaria bem se os artistas meramente aguardassem a resolução socialista, após a qual, uma única forma correta — o Realismo Socialista — se estabeleceria à exclusão de todas as outras. O experimentalismo nas artes sempre reflete as condições históricas, sempre indica uma profunda insatisfação com as formas estabelecidas, sempre representa um tatear em direção a uma nova era. As experiências modernistas já não são tão novas para exibirem apenas caprichos e abortos. Na poesia, no romance, na pintura, na música e na arquitetura, um estilo realmente moderno já apresentou resultados consideráveis, como os nomes de Rilke, Joyce, Picasso, Schoenberg e Gropius podem testemunhar.

Tenho a tendência, embora a minha não seja tão violenta quanto a do nosso crítico comunista, de afastar a idéia de que a forma experimental da dramaturgia seja aquela do futuro. Descobrir sempre o *novo* em alguma coisa, é a preocupação dos lançadores de modismos e é melhor que deixemos esse problema aos cuidados deles. Por outro lado, se desejarmos estabelecer o sentido da dramaturgia moderna, precisamos tentar avaliar algumas das várias indagações sobre uma nova forma. *Materia appetit formam ut virum femina*, acreditavam nossos pais medievais, "a matéria procura uma forma como a mulher procura um homem". Cada vez que um trabalho é escrito, a forma apropriada deve ser encontrada. A forma é um fluido, mas não é uma coisa arbitrária. Correspondente à mente do artista, que, por sua vez, é influenciada parcialmente por circunstâncias de espaço e tempo. Em conseqüência, embora uma época possa gerar várias formas, todas elas representando sua natureza, assim como a natureza individual do poeta, podem sempre ocorrer uma ou duas formas particulares que sejam predominantes. Seguindo esse raciocínio, pensamos na tragédia clássica como característica da França de Louis XIV. Assim, rotulamos toda uma era de Clássica — outra de Romântica. Nessas categorias, existe em princípio o perigo da distorção e da falta de sentido na avaliação final.

Não existe um significado maior nos termos Romantismo e Classicismo, além do que o crítico possa perceber nos fatos concretos e nas experiências que existem por trás deles. Com isto em mente, devo sugerir que a forma dominante do século dezenove — e talvez até mesmo do vinte — seja o Naturalismo e isto é importante para a interpretação da dramaturgia moderna.

O que chamará mais nossa atenção se botarmos os olhos numa peça moderna, logo após ter lido Shakespeare ou o teatro grego? A primeira coisa que notaremos, em nove entre dez casos, é a sua *aridez* — com isto não quero dizer *vacuidade,* porque nenhum dos dramaturgos que estarão presentes neste livro é medíocre, e sim a modéstia de linguagem, a ausência de palavras mais elaboradas e até mesmo da eloqüência. Como muito precisamente, comenta Kenneth Burke, uma peça como *R. U.R.*, de Karel Capek, é pouco mais do que um cenário para Shakespeare. E notem que *R. U.R.* não é uma peça naturalista, não é, por assim dizer, uma experiência feita na aridez. É expressionista. Sua intenção é libertar o teatro do prosaísmo intencional do Naturalismo. O fracasso do Expressionismo nessa empreitada, o fracasso de tantas tentativas de restauração da dramaturgia poética, é a evidência mais convincente do triunfo do Naturalismo.

Até aqui, tudo é óbvio. O que não é tão óbvio assim é que o triunfo do Naturalismo seja uma conquista positiva. O comentário de Burke carrega a atitude corrente do mundo literário: o Naturalismo é visto como uma deficiência, porque somente se nota as coisas que ele não faz. Muitas pessoas encaram o Naturalismo como uma influência necessariamente dessecante e trivializante. Essas pessoas têm em mente conceitos de exterioridade, ausência de seletividade, ou pornografia. Mas este é o lado negativo. Pelo lado positivo, temos que reconhecer que o Naturalismo apresentou os fatos da vida diária através de uma clareza nova e enriquecedora. O que significa a conquista de uma grande área da experiência humana, previamente ignorada, desapercebida, se não, mesmo, um tabu na arte. Sua justificativa encontra-se no permanente alargamento de nossos horizontes e nas obras-primas de um Tolstoi, um Dostoievsky ou um Proust. O Naturalismo não foi o resultado duma ânsia para se conseguir o novo a qualquer preço. Foi, sim, o resultado — ou concomitante — da urbanização e mecanização da vida, que, seja como for avaliada, não pode ser ignorada. É o resultado — ou concomitante — do reformismo democrático, da nova preocupação com a condição das pessoas. É o resultado — ou concomitante — da ascensão das ciências físicas que tinham como meta o controle da natureza através do conhecimento de seus processos. O receptáculo ideal para o naturalismo foi o romance, que havia sido moldado pelas mesmas forças. O romance, pode-se quase dizer, é naturalista *per se*, e até mesmo romancistas "não-naturalistas", como Franz Kafka, são *virtuosi* no estilo naturalista. Além disso, o romance é o gênero literário dominante dos nossos dias e sua influência é portanto exercida sobre todos os outros gêneros. Atualmente, o Naturalismo está tão próximo do ar que respiramos que, no vocábulo popular, "estilo" significa o "estilo não-naturalista", enquanto que "estilo naturalista" é... ora, apenas aquilo que é "natural".

O que foi intitulado como Naturalismo, no sentido estreito de pertencer a um movimento literário surgido em torno de 1880, é uma espécie, pertencente ao gênero que estamos discutindo. (Neste livro, o gênero será indicado com um *n* minúsculo e a espécie, com um *n* maiúsculo). Como gênero, o naturalismo abarca uma parte muito maior da prosa, onde o mundo natural é autenticamente apresentado. Tenho como certo que tal definição, se é que se pode chamá-la de definição, irá enfurecer o leitor lógico. O problema com os termos literários é que, à medida que se tornam importantes, tornam-se inúteis, e à medida que se tornam exatos, tornam-se inaplicáveis. Um termo literário é como uma criatura instável. Muda de cor quando é observado. A solução é observá-lo muito cuidadosamente. Não se deve imaginar, por exemplo, que a palavra naturalismo signifique sempre a condensação do trabalho de um bom escritor. O termo não incluirá cem por cento de sua arte, assim como esta igualmente não abrangerá cem por cento dos significados do naturalismo. Termos como esse podem obviamente ser mal-utilizados. Um livro didático pode constituir um edifício de verborragia que pouca relação terá com a experiência literária. Por outro lado, no entanto, tais termos podem ser muito úteis àqueles que conhecem suas limitações. A regra que usaremos será empregá-los somente onde puderem esclarecer mais do que mistificar. Definições são toscas por princípio. Mas nossa própria experiência e conhecimento artísticos nos permitirão sempre o apelo a uma instância superior.

Se isto for compreendido, não haverá resmungos diante do fato de que precisemos enquadrar nossas descrições do naturalismo em definições restritivas ou vacilantes. *A apresentação autêntica do mundo natural* é a primeira formulação que enfrentamos. Desde Defoe e Faulkner e Hemingway, podemos observar a apresentação referida. É exata e detalhada. E isto nos leva a um segundo fato. A tentativa de aproximação da verdadeira textura da vida diária produz sua própria técnica e hábitos. Assim temos, por exemplo, a técnica conhecida como "o fluxo de consciência" no último capítulo do *Ulisses*. No geral, existe uma tendência de transformar todas as formas de discurso elevado em discursos simples e coloquiais. Quando tivermos percebido a intenção primeira do naturalismo e sua conseqüente necessidade de técnicas especiais, poderemos incorporar a ambos dentro de uma moldura histórica ou filosófica mais ampla — o que será alguma forma de empirismo científico moderno.

Uma proximidade crescente em relação aos fatos objetivos; técnicos especiais para sua reprodução; uma perspectiva empírica — isto tudo é o naturalismo. Um historiador perceberá que existem elementos naturalistas na literatura de todos os períodos, mas foi principalmente desde o século XVIII que o mundo que nos rodeia, feito pelo homem e por Deus, passou a ser de absorvente interesse para escritores imaginativos. O Dr. Johnson achava que a enumeração dos matizes de uma tulipa era antipoética. Foi denunciado por isto por uma escola de escritores, freqüentemente, mas não muito elucidativamente representados como antinaturalistas, os Românticos. A abordagem naturalista, assim como a super e a transnaturalista, fazia parte do universo dos românticos numa união indistinta. Um desenvolvimento mais unilateral ainda surgiu em torno de meados do século XIX, com os chamados realistas, que modificavam os valores dirigindo-os para o grosseiro e o prosaico. Esse Realismo é uma das espécies do que estamos chamando de naturalismo. Entre os dramaturgos, o termo é geralmente aplicado às peças francesas bem construídas e às peças de tese do período compreendido entre 1850 e 1880. O Naturalismo dos manuais escolares foi um desenvolvimento posterior e uma rebelião contra o Realismo. Cabe bem dentro de nossas descrições, pois sua intenção é claramente um levantamento autêntico do mundo que nos rodeia; possui uma técnica especial — apresentar uma fatia da vida, ao invés de um enredo cuidadosamente construído — uma técnica que nos mantém próximos da carne crua da vida; e adota uma forma particular de empirismo — uma filosofia de determinismo científico apoiada nos "fatos" da hereditariedade e do meio ambiente.

Essa forma especial de Naturalismo aponta Balzac, Flaubert e os irmãos Goncourt, como antecessores, e atribui influências aos escritores científicos e às condições sociais da época. Seu apóstolo é Emile Zola que, se não é o maior, está entre os mais influentes dos escritores modernos, como podemos perceber na nova tradição literária americana desde Dreiser a Farrel. Zola foi o pai do Naturalismo teatral quando adaptou para o palco *Thérèse Raquin* em 1873, particularmente com o prefácio em forma de manifesto que então escreveu. A peça não fez sucesso artístico nem financeiro, mas as opiniões de uma grande mente fecundante permaneceram vivas. Como as palavras de Zola aplicam-se, *mutatis mutandis*, às tendências gerais da dramaturgia européia, podem ser citadas mais amplamente:

> "...Estou absolutamente convencido de que logo veremos o movimento naturalista ser aplicado ao teatro e acrescentando a este, o poder da realidade, a nova vida da arte moderna.
>
> ... O drama fenece a não ser que seja rejuvenescido com vida nova. Precisamos colocar sangue fresco nesse cadáver. Dizem que as operetas e as peças de fantasia mataram o drama, mas isto é falso. O drama está morrendo sua própria morte. Está morrendo por extravagâncias, mentiras e trivialidades.
>
> ... Desafio o último dos românticos a colocar em cena um drama heróico; diante da parafernália das armaduras, portas secretas, vinhos envenenados e tudo o mais, a platéia apenas encolherá os ombros. E quanto ao melodrama, esse descendente burguês do drama romântico, está ainda mais morto no coração das pessoas do que seu antecessor; seu sentimentalismo falso, sua preocupação com crianças roubadas e documentos descobertos, tornaram-no desprezível, a tal ponto que qualquer tentativa de revivê-lo resultará abortiva. As grandes obras de 1830

> permanecerão sempre como trabalhos de vanguarda, marcos de uma época literária, esforços soberbos que rebaixaram os andaimes dos clássicos. Mas agora que tudo já desmoronou, que as capas e escadas tornaram-se inúteis, já é tempo de basear nosso trabalho na verdade...o espírito científico e experimental do século penetrará nos domínios do drama e é aí que reside sua única salvação possível...precisamos encarar o futuro e o futuro terá que lidar com o problema humano sob as luzes da realidade. O drama terá que morrer ou tornar-se moderno e realista.

Essas palavras frutificaram na década seguinte, quando Henry Becque escreveu suas duas grandes peças, quando os *Espectros* de Ibsen tornaram-no uma figura européia, quando André Antoine fundou o Théâtre Libre expressamente para a montagem de peças naturalistas. Foi esse o começo do "movimento moderno" na dramaturgia.

O sucesso do novo movimento teatral, surgido em 1900, foi o sucesso do Naturalismo. Os pequenos teatros das capitais européias, onde as novas peças estavam sendo exibidas, passaram a existir em função da montagem de peças naturalistas. O drama tornou-se um movimento de luta. As idéias desafiadoras dos jovens eram, nessas peças, atiradas ao rosto dos velhos. As três grandes áreas de tabu da cultura da classe-média — sexo, religião e economia — eram expostas livremente no palco. Havia guerra com a censura e o público a respeito de peças de Hauptmann, Shaw, Wedekind, Brieux e os demais. O discreto e respeitável Ibsen foi chamado de louco, doente, sórdido, estúpido, sujo, imbecil. *O London Daily Telegraph* imprimiu um artigo que descrevia *Os Espectros* como "essa massa de vulgaridade, egotismo, grosseria e absurdos", e, em um editorial posterior, a qualificava de "um dreno aberto, uma ferida repugnante a descoberto, um ato sujo feito publicamente, uma casa de lázaros com todas as suas portas e janelas abertas". Como todos os movimentos literários poderosos, o Naturalismo não era principalmente estético e sim, ético. Como todos os movimentos éticos, era algo categórico e enormemente seguro de si próprio. Zola anunciava com sua grandiloqüência característica: *Dans l'enfantemente continu de l'humanité, nous en sommes à l'accouchement du vrai.* ("Na gestação contínua da humanidade, chegamos ao parto da verdade.") Falando sobre seu próprio Naturalismo, Bernard Shaw disse: "... o que desejávamos como base para nossas peças e livros não era o romance, mas uma história cientificamente natural. Uma história cientificamente natural não era compatível com o tabu e, como tudo que fosse ligado ao sexo era visto como tabu, senti a necessidade de mencionar assuntos proibidos não só por sua própria importância, mas também com a intenção de destruir os tabus por meio dos mais violentos choques possíveis". A idéia de que a "verdade científica" a respeito da humanidade foi finalmente aprendida era tão prematura, que dá para se entender porque um Zola ou um Shaw foram tão rapidamente descartados por aqueles que ouviram deles somente por esse aspecto. Mas não se pode deixar de observar o que existe por trás da ebulição desses naturalistas. É o exagero de homens que descobriram alguma coisa. Talvez não tenham de fato descoberto aquilo que supunham haver encontrado. Os descobridores geralmente acreditam ter chegado à verdade. O que descobriram em realidade foi *uma* verdade, uma fórmula, um enfoque novo e frutífero. Zola descobriu o tipo de verdade que iria fascinar uma era, encontrou uma fórmula para o romance e a peça modernos, encontrou *o enfoque moderno*, em suma.

Sem o Naturalismo, não teriam existido apenas Zola e Becque, não teriam ainda existido Shaw, Tchekov Schnitzler, O'Casey, Odets. Seu antecessor, Ibsen, como veremos, embora naturalista em sua forma, não era completamente um naturalista. Mesmo assim, não ficou imune à pressão da forma dominante. Foi essa pressão que o afastou do drama poético, o que podemos lamentar. Porém, foi essa mesma pressão que nos deu aquele quase-naturalismo sutil, o simbolismo das últimas grandes peças. Até mesmo Strindberg, cuja obra não pode ser classificada de naturalista no sentido popular da monotonia fotográfica, foi o resultado do Naturalismo. Partindo dos estímulos de sua própria mente, e depois através de Zola e dos irmãos Goncourt, ele aprendeu a usar um enfoque perfeitamente Naturalista. O grande prefácio escrito para sua peça *Senhorita Júlia* apresenta a antiga visão naturalista de encenação, em palavras que teriam aquecido o coração do Duque de Saxe-Meiningen e os dos pioneiros do palco naturalista. Até mesmo as peças de sonho de Strindberg dependem em grande parte da factualidade e dos detalhes naturalistas. E é isso que as distingue das pessoas abstratas dos expressionistas Alemães, Ibsen e Strindberg representam ótimas ilustrações do fato de que o Naturalismo de Zola pode ser muito importante para o trabalho de escritores que não são totalmente naturalistas. Para investigar todo o Naturalismo existente no drama moderno, teríamos possivelmente que buscá-lo por toda parte.

II

Embora o naturalismo venha sendo há bastante tempo a forma dominante do drama moderno, existem duas invenções que poderiam — e, de acordo com muitas autoridades, *deveriam,* — pôr um fim ao naturalismo no teatro. Uma é o cinema. A outra é a lâmpada elétrica.

Assim como os pintores abstratos argumentam que a fotografia acabou com a necessidade da pintura representativa, fazendo o trabalho muito melhor, argumenta-se também que a cinematografia elimina a necessidade do teatro naturalista. Mais ou menos na mesma época em que o cinematógrafo passou a ser usado, por volta de 1900, a lâmpada elétrica começou a tomar o lugar da lâmpada a gás no palco. Ela revolucionou o ambiente teatral. Criou novos mundos mágicos. Ao mesmo tempo que o palco foi sobrepujado pelos filmes na representação dos objetos, recebeu, como compensação, uma nova força sobre o domínio não-naturalista através da eletricidade. Conseqüentemente, os dramaturgos deveriam, segundo as discussões vigentes, desaprender o naturalismo e reviver o drama poético, ou criar novos estilos para os novos cenários.

Como é verdadeiro que as mudanças físicas no teatro e na sociedade modificaram e até mesmo revolucionaram tantas vezes a arte da dramaturgia, é justificável dar a nossa melhor atenção a essas duas invenções recentes. Primeiro, o cinema. Qual o efeito que produz na arte da dramaturgia em geral? E em particular, será que torna obsoleto o naturalismo no palco?

Quando a invenção do cinematógrafo, durante o século XIX, levou à invenção do cinema do século XX, surgiu uma nova arte, isto para não mencionar um novo negócio, que sob vários aspectos poderia desenvolver muito mais completamente do que o teatro as metas de certos tipos de representação dramática. Algumas pessoas sentiram desde o início que o cinema seria a arte do século XX, e não foi difícil apoiar essa impressão mesmo nos dias dos filmes mudos. Antes que o cinema falado tivesse completado dez anos, até mesmo aquelas pessoas, que antes deprezavam a tela, começaram a ver nela a sucessora do ator ao vivo. Nessa crença, várias pessoas abandonaram a Broadway por Hollywood, como Clifford Odets, por exemplo. O teatro era uma coisa do passado, o futuro pertencia ao cinema. Uma análise mais sutil da relação entre o palco e a tela nos foi dada pelo notável diretor da Yale Drama School, Professor Allardyce Nicoll, em seu livro tão interessante quanto informativo, *Film and Theatre*. Ele tenta descobrir um lugar tanto para o palco quanto para a tela, concedendo a cada um o seu próprio estilo. Diz èle que o estilo do cinema é o naturalismo, devendo o teatro ser conseqüentemente, não-naturalista. Vale a pena citar seu argumento por inteiro:

> "Se o que procuramos e desejamos é um teatro que possua qualidades tais que lhe permitam sobreviver durante gerações, temos inquestionavelmente de admitir que a peça naturalista, tornada popular no final do século dezenove e ainda remanescente entre nós, não foi calculada para satisfazer plenamente nossas expectativas.
>
> Creio, no entanto, que é muito mais importante o problema da posição que essa peça naturalista ocupa em relação ao cinema. No momento, ela ainda possui os seus adeptos, mas, poderíamos perguntar, não será provável que perca gradualmente seu apelo imediato diante da competição cinematográfica? O filme possui tanta ligação com o mundo da realidade, pode exprimir-se com tanta vitalidade nos termos da vida comum, que a peça realista pode vir a parecer trivial, falsa e inconseqüente. A verdade é que o naturalismo, no palco, tende sempre a ser limitado e irreal. Milhares de pessoas assistiram *Calúnia* e saíram acreditando piamente que o que assistiram era a vida; não perceberam que a caracterização

> das personagens, no palco, lhes foi apresentada em formas modificadas. O drama não pode escapar desta limitação; existem poucas possibilidades para seu aprofundamento no âmago do espírito individual. Esse é o terreno reservado para as explorações cinematográficas e como os filmes têm cada vez mais penetrado nesse território, não parece provável que o público do teatro irá se cansar de assistir a espetáculos que, apesar de afirmarem ser "semelhantes à vida", sofrem inexoravelmente as restrições do palco? Se perseguirmos este terreno, o teatro parece estar fadado à destruição inevitável. Seja através da tentativa de reproduzir a realidade e dar a ilusão de acontecimentos reais ou seja através da pretensão de dar profundidade e sutileza ao desenho das personagens, a meta do teatro passa a ser um aspecto estranho ao seu espírito, que pode ser muito mais facilmente desenvolvido num filme e sua exploração no palco dá apenas a impressão de um esforço inútil.
>
> Então é verdade, como afirmaram alguns, que o teatro esteja morrendo? Deve submeter-se à rivalidade do cinema? A resposta a essa pergunta dependerá do que o teatro fizer nos próximos dez ou vinte anos. Se insistir em perseguir o naturalismo, inquestionavelmente lhe restará pouca esperança..."

Essas assertivas são poderosas, mas serão realmente inquestionáveis? Poder-se-ia perguntar se o drama sempre foi incapaz de mergulhar naqueles "âmagos do espírito individual", se o cinema, mesmo nas melhores mãos, mostrou-se verdadeiramente mais capaz? Mas seu grande interesse reside nas observações de Nicoll sobre o naturalismo. Uma geração de filmes deu ao naturalismo um sucesso popular que nenhum estilo dramático havia conseguido obter antes. A versão cinematográfica de *A Tree Grows in Brooklyn* é, pode-se dizer, do mais puro Zola. Mas a observação mais forte de Nicoll, talvez, é que o cinema dá a ilusão da própria verdade. O ator cinematográfico não precisa representar. Ele não atua. É ele mesmo, continua Nicoll, pois o cinema deve assemelhar-se à vida. É esse o poder da câmara. Apoiando esse argumento, acrescenta o fato de que as peças não funcionam na tela, e que os atores cinematográficos não apresentam um estilo que possa ser parodiado, como acontecia com o de Henry Irving. A peça cinematográfica, mais do que qualquer outra forma de arte, é, portanto, a "fatia de vida" que o Naturalismo sempre desejou cortar.

Esta é a argumentação de Nicoll, mas seria totalmente verdadeira? Afinal de contas, louvamos a representação no cinema; e muitos dos melhores astros cinematográficos são também atores teatrais e não são muito diferentes nos dois meios; podem ser parodiados e uma paródia do astro cinematográfico Charles Laughton não é muito diferente da do ator Charles Laughton; e boas peças, como prova o *Pigmalião* de Shaw, foram transferidas com sucesso para o cinema, com pequenas alterações. Nem supomos que as platéias acreditem que o que aconteça na tela esteja realmente acontecendo, pelo menos, não mais do que as platéias do teatro. Afinal de contas, foi no teatro que o famoso espectador da galeria gritou para Otelo deixar Desdêmona em paz, assim como foi no rádio que o anúncio do fim do mundo foi tomado literalmente a sério. Essas são reações anormais. Normalmente, uma platéia não dá crédito total à ficção apresentada no ar, no palco ou na tela. Já vi uma platéia ficar sem fôlego diante da visão de soldados feridos, num noticiário cinematográfico, e ficar imperturbável diante da mesma visão num filme de enredo.

Resumindo, apesar de Nicoll afirmar o contrário, acho que não existe uma distinção radical entre a ilusão do palco e a da tela. Na melhor das hipóteses, a diferença é apenas de grau. O produto hollywoodiano procura ser uma ilusão convincente da realidade, mas isto é o que também procura o produto da Broadway. Não se trata de uma questão de palco ou tela, mas do estilo escolhido pelo diretor, pelo autor, ou pelo produtor. Tanto no palco como na tela ele pode escolher, com resultados surpreendentes, ser naturalista ou o contrário. Também é uma questão de público. Uma platéia destreinada, uma platéia de crianças, pode, no teatro, querer salvar a vida de Desdêmona, enquanto pode acreditar, no cinema, que ela esteja realmente presente na alcova de Greta Garbo. É simplesmente o problema de ser destreinada ou infantil.

O que Nicoll diz é verdade em relação a filmes normais e a muitas platéias, mas não a respeito de todos os filmes possíveis e todas as platéias possíveis. É verdade que muitas vezes vamos ao cinema para testemunhar certas ilusões e partilhar delas, e não para partilhar de experiências complicadas. Há alguns anos, o Lynds descobriu como os magnatas do cinema apelavam em relação às típicas cidades de porte médio, usando a revista *Saturday Evening Post*, em anúncios como este:

> "Vá a um cinema... e deixe-se levar. Antes que perceba, *você* estará *vivendo* a história — rindo, amando, odiando, lutando, vencendo! Toda a aventura, todo o romance, toda a excitação que lhe falta em sua vida diária estão nos Filmes. Eles o levarão a um maravilhoso mundo novo ... Fora da prisão da existência diária! Pelo menos por uma tarde ou uma noite — *fuja*!"

Não se trata do Naturalismo de Zola em seu aspecto subjetivo transformado em meta, porque essa afirmativa é francamente "romântica" e remota quanto à vida diária. É o naturalismo dos filmes. É o naturalismo do senhor Nicoll. E não se origina, como ele acredita, do veículo, mas simplesmente de fatores sociais. O cinema é uma extensão da bisbilhotice e do sonhar acordado. Influencia a vida como nenhuma arte jamais influenciou, porque a atinge, não como arte e sim como uma sugestão, quase um hipnotismo. Descobriu-se que Clark Gable não usava camiseta e o comércio de roupas de baixo sofreu uma queda de cinqüenta por cento durante um ano. Ingrid Bergman cortou os cabelos curtos, e os cabeleireiros de todo o país tiveram que comprar mais tesouras. Não que, por seu lado, o teatro estivesse tão distante de assuntos não-artísticos. Atores e atrizes do palco freqüentemente transformaram-se em focos das emoções das massas e algumas vezes ditaram moda. O que Hollywood fez nesse setor, como em muitos outros, foi sistematizar o que tinha sido mero acaso e transformar uma tendência em mania.

O naturalismo escapista do cinema é somente o mesmo da maioria das artes populares. O filme de William Dieterle, *O Corcunda de Notre Dame*, não é diferente em estilo da peça de Sardou, *Patrie*. O que existe de novo é que, nos filmes, temos uma forma de arte tão exclusivamente ligada ao *sardouísmo*, que um professor de Yale acha que ele é inerente ao celulóide. O *sardouísmo* — ou naturalismo escapista — sempre consistiu em esconder o lisonjeiro, o absurdo sentimental em um cenário da mais sólida e corriqueira realidade, conferindo assim ao absurdo o *status* de verdadeiro. Isto, é bem verdade, um filme pode fazer até melhor do que David Belasco, porque seu realismo pode ser simultaneamente mais variado e mais íntimo. A câmara pode encontrar uma agulha no palheiro, e a mosca no melado, e, acima de tudo — como a bilheteria do empresário Lee Schubert — a câmara não pode mentir. Auxiliado pela câmara e estimulado pelo preconceito popular a favor do tangível, o diretor é capaz de embrulhar o máximo de absurdo no máximo de verossimilhança, uma combinação tão perigosa quanto a bomba atômica.

Precisamos distinguir entre as predileções de Hollywood e a natureza do meio. Se a tela é capaz de ser mais naturalista que o palco, também pode ser mais fantástica do que ele. Se o diretor de Hollywood é um superBelasco, um desenho de Disney é um superPolichinelo e Eisenstein é um superGordon Craig.

Nicoll descreve o cinema como algo tão completamente natural, que já não se trata mais de uma arte. Ele leva a teoria de "fatia de vida" demasiado a sério. Se o que queremos é a vida, nós a temos sem precisar fazer trabalhos de arte. Não precisamos pagar a entrada; já pagamos com nosso sangue. A teoria do Naturalismo de Zola está afastada deste caso, embora o próprio Zola estivesse preparado para definir a arte como "uma parte da vida vista através de um temperamento" e as últimas três palavras formam uma cláusula importante. Só existe arte se o material da vida é selecionado e inteligentemente arranjado. Mas tal arranjo naturalmente é artificial. Impõe forma ao que não possui formas. E a compreensão da arte depende de uma compreensão *a priori* desse fato. No entanto, nada do que aceitamos como realidade aceitamos também como arte. Quando assistimos a um bom filme — ou quando diante de qualquer boa obra de arte — estamos conscientes dos elementos "artificiais" — estrutura, seleção, caracterização, corte — ou melhor, podemos estar. Porque para falar a verdade, muito poucos freqüentadores de cinema percebem essas coisas; mas o mesmo também pode ser dito a respeito dos leitores e dos freqüentadores de teatro.

Uma maneira mais astuta de argumentar que o filme e o teatro são completamente diferentes é assinalando as condições de produção. Um filme é construído em pequenos pedaços, que formam um quebra-cabeças que será montado posteriormente; no palco, a unidade de uma única representação completa é a principal finalidade do diretor. Esta diferença entre as duas formas, como as outras que já examinamos, não representa uma distinção necessária. Isso é feito para equalizar as atividades dos estúdios com as exigências dos agentes. O grau de descentralização que existe em Hollywood não é uma necessidade técnica. Muitos diretores russos, por exemplo, fazem seus próprios cortes. A autoria conjunta, sob a forma de revisões impudentes perpetradas por mercenários e homens de negócios, e a falta de integração entre diretores e produtores das peças — são as perdições tanto da Broadway como de Hollywood.

Qual *é* então a diferença entre o filme e o teatro? Ou seria mais apropriado perguntar-se: quais são as diferenças? Vamos nos contentar com a resposta de que a tela possui duas dimensões e o teatro três, o cinema apresenta fotografias e o palco atores vivos. Todas as diferenças mais sutis derivam-se destas. A câmara pode nos mostrar qualquer tipo de coisas — desde *close-ups* de insetos a panorâmicas de pradarias — que o palco nem sonha em sugerir — e pode mover-se de uma para outra com muito mais destreza que qualquer palco imaginável. Por outro lado, o palco pode ser revelado em toda a beleza insuplantável das formas tridimensionais e, nele, o ator estabelece com a platéia um contrato tão real quanto a eletricidade. Partindo dessas diferenças básicas, pode-se elaborar várias outras. Quero apenas reiterar aqui que não existem tantas diferenças como foi sugerida pela antítese do filme naturalista e teatro não-naturalista. Não se pode dizer, como o senhor Nicoll, que a realidade fantasiada serve ao cinema e as belas palavras, ao palco. Tal crença é um resquício dos dias do cinema mudo. No cinema falado, o auditivo não está necessariamente subordinado ao visual. Poder-se-ia facilmente argumentar que o palco deveria ligar-se ao natural, desde que suas possibilidades de fantasias estejam limitadas fisicamente e que o cinema deveria seguir a fantasia poética, pois pode mostrar qualquer coisa deste mundo ou do outro com suas câmaras e é capaz de reproduzir o menor dos murmúrios e as entonações mais sutis com seus aparatos sonoros. Todas essas distinções são arbitrárias. A verdade é que a arte dramática é possível tanto no palco como na tela. Pode preencher em ambos sua função de testemunhar algum tipo de experiência humana profunda e verdadeiramente. Em todos os dois vai necessitar dos serviços de um artista — acho que podemos dizer de um dramaturgo — para planificar de antemão um trabalho inteiro como uma unidade e de um intérprete ou diretor que faça com que essa unidade seja fielmente reproduzida.

O filme é portanto a arte dramática do século XX, ou não? Se ainda não é, poderá desenvolver-se nessa direção? Minhas respostas a estas perguntas, com as quais iniciei o meu trabalho, neste ponto já devem ser evidentes. Os filmes como um todo, como as peças como um todo, são matérias de negócios e não de arte. O filme artístico ocasional, assim como a peça artística ocasional, é uma forma legítima e bem-vinda da arte do século vinte. Mas não é a única. Mais do que isso, enquanto os dramaturgos nos demonstraram durante séculos as potencialidades do palco, o cinema ainda é território parcialmente explorado. Precisamos ainda aprender quais são as suas possibilidades. Sei que são diferentes das do palco, principalmente em certos tipos de ênfase, mas podem não ser tão diferentes quanto se poderia supor. E não existem motivos para se acreditar que a arte da tela seja uma ameaça para a arte do palco, naturalista ou de qualquer outra espécie. Vamos questionar a proposição inquestionável do senhor Nicoll. Embora a indústria cinematográfica possa ameaçar a indústria teatral, uma *arte* não pode ser ameaçada por outra. Enquanto uma arte estiver viva, será desfrutada e mantida por aquela minoria interessada nas artes. A resposta, segundo Nicoll, "dependerá do que o teatro fizer nos próximos dez ou vinte anos. Se continuar a perseguir o naturalismo, inquestionavelmente restarão poucas esperanças..." Já se passaram mais de dez anos desde que essas palavras foram escritas. Hoje, um dos poucos expoentes vivos da dramaturgia é o Drama Épico de Bertolt Brecht, que é — em alguns aspectos — um novo naturalismo. E já que o dramaturgo Épico acredita também no uso combinado do palco e da tela no teatro, é um sinal adicional de que as duas mídias não precisam se afastar, de acordo com as prescrições dos doutores.

III

E a lâmpada elétrica? Talvez tenha sido o fator preponderante para a criação do teatro não-realista. Proporcionou a realização da concepção de Wagner do *gesamtkunstwerk* — ou Trabalho de Arte Composto — com mais possibilidades do que o próprio maestro teria sonhado. A teoria do Trabalho de Arte Composto, que define o espetáculo como sendo uma grande mistura de todas as artes generosas do teatro, foi completada, anos após a morte de Wagner, pelo cenógrafo suíço Adolplhe Appia, que talvez tenha sido o primeiro homem a vislumbrar as possibilidades infinitas da luz elétrica no palco. Ele desenvolveu todas as possíveis diferenciações entre a iluminação difusa e definida, plana ou tridimensional, em correntes ou localizada. Estudou combinações de cores sob luz artificial. Sugeriu que a luz deve ter função psicológica. (*Em Tristão*, disse ele, mudemos as luzes quando o Rei Mark entrar em cena). Analisou os procedimentos teatrais usando quatro elementos plásticos: cenário perpendicular, solo horizontal, ator em movimento e espaço iluminado. Foi o primeiro teórico a insistir em que o diretor fosse uma força separada ainda que coordenante no teatro.

Alguns anos antes da Primeira Guerra Mundial, a luz tornou-se fator preponderante no desenvolvimento de uma tendência antinaturalista. Como o drama faz parte das "artes teatrais" e não meramente da redação de um texto, ele deve portanto, como insistiu a nova geração, ser construído e compreendido por artistas de teatro. Essa concepção encontrou seu porta-voz mais famoso e imponente no filho de Ellen Terry — Gordon Craig. Criado à sombra de autênticos *virtuosi*, Craig desenvolveu um certo ressentimento contra o aspecto essencialmente dramático do teatro, seus escritores e seus atores. Sendo um ator medíocre, dedicou-se à direção. Achando esta parte ainda mais cansativa, dedicou-se finalmente à publicação de uma revista na Itália e ao desenho de lindas montagens que nunca seriam encenadas, algumas das quais, como foi comentado por Lee Simonson em seu delicioso livro *The Stage Is Set*, não poderiam ser encenadas em nenhum teatro que não fosse um arranha-céu. "O teatro", Craig escreveu, "não deve ficar sempre dependente de uma peça para apresentar, em breve apresentará peças de sua própria arte". Se perguntarmos qual será essa arte, Craig começará a improvisar sobre máscaras, espaço imaginativo, gestos simbólicos e marionetes: "Existem coisas fantásticas a serem feitas. Ainda não nos aproximamos das possibilidades existentes. Supermarionetes, peças sem palavras e dramas sem atores são os passos mais óbvios para um mistério ainda mais profundo." Óbvios? Depois desta afirmação de Craig, mesmo os passos mais óbvios ainda não foram dados e o mistério continua mais misterioso do que nunca.

Craig talvez seja mais um sintoma do que uma causa. O Naturalismo de Antoine nasceu na década de 80 do século passado. Floresceu em 1890. Em 1900 surgiu a reação particular à qual o nome de Craig está ligado, uma reação em busca de um teatro que viria a ser mais espetacular e artificial. Foi durante essa década que o grande diretor naturalista russo, Stanislavski, perdeu o apoio de jovens brilhantes, como Meyerhold, que seguiram um novo caminho. As montagens "modernistas" deste foram, mais tarde, encaradas como frutos do bolchevismo, tanto por aqueles que odiavam o modernismo e os bolchevistas, quanto por aqueles que os aprovavam. Na realidade, o teatro de Meyerhold e o de Tairov faziam parte do teatro "intelectualizado" europeu, do qual o representante supremo foi Max Reinhardt.

Na década de 1890-1900, Reinhardt fora um jovem ator sob a liderança do ibseniano Otto Brahm, o Antoine da Alemanha. O próprio Reinhardt nunca "abandonou o naturalismo". Era um eclético. Distinguia-se em todos os estilos e, como Wagner, gostava de fantasia de uma forma bastante sólida, para não dizer elefantina. Mas Reinhardt não perseguia a grandeza de um estilo, nem mesmo, depois de alguns anos, era entusiasta de qualquer peça ou dramaturgo em particular. Desejava a grandeza do palco por si mesmo. Da mesma forma que Vladimir Horowitz parece amar mais o piano do que a própria música, Reinhardt parecia amar mais o palco do que o drama. Não que esta seja uma atitude inusitada. É comum a muitos diretores. O caso particular de Reinhardt deve ser considerado em função da época em que surgiu e da alacridade — talvez possamos dizer genialidade — com que ele reagiu às novas tendências. Reinhardt foi um daqueles homens que experimentaram em primeiro lugar as possibilidades das novas máquinas, em seu caso a mesa eletrônica, o palco giratório e coisas semelhantes. E não apenas das máquinas. Repensando toda a arte da encenação, preparou-se para adotar qualquer artifício de qualquer local ou período, e torná-lo próprio. Até a época de Reinhardt, cada local e período possuíam suas próprias maneiras de fazer as coisas. O ecletismo de Reinhardt implicou uma investigação ao longo da história, em busca de idéias que pudessem ser revividas. Usou as três formas básicas de palco — a arena, o palco elizabethano e os palcos de *shows*, com os quais as platéias modernas estão acostumadas — e até mesmo as misturou. Reviveu os teatros de massa dos Gregos e recriou a intimidade das apresentações particulares, em seu Teatro de Câmara. Substituiu o estrelato e o virtuosismo pela atuação, organizando uma companhia de repertório, na qual todos os atores estrelavam, depois de terem sido preparados por Reinhardt.

Reinhardt foi um grande homem. Mas sua teatralidade fez dele cada vez mais um *showman* e cada vez menos um servidor da dramaturgia. A depressão que se seguiu à Primeira Guerra Mundial, dispersou sua companhia de repertório. Não estando mais confinadas a Berlim, suas atividades espalharam-se por todo o Velho e o Novo Mundos. Novos prodígios nasciam em poucos meses. Produzia peças em Hofburg ou na Catedral de Salzburgo, encantava Londres e Nova York com *O Milagre*, filmava em Hollywood *Sonhos de Uma Noite de Verão*... Quando escreviam livros sobre o Teatro de Amanhã e sobre o Novo Espírito no Teatro, seus autores poderiam estar pensando nas idéias de Appia, mas, no domínio da prática, era em Reinhardt que pensavam. Os livros que escreveram ainda são impressionantes, porque contém boas fotos. Representam um lindo mausoléu da idéia de um teatro feito com a luz elétrica.

IV

O naturalismo não seria destronado pelo cinema ou pela luz elétrica. Como todos os credos persistentes, naturalmente sua morte era declarada em intervalos regulares. Allardyce Nicoll escreveu sobre o fim do naturalismo em 1936. Em 1891, o *Echo de Paris* patrocinara um questionário que perguntava: "O Naturalismo (de Zola) está doente? Ele está morto? Pode ser salvo? Com que será substituído?" Anatole France respondeu categoricamente: "O Naturalismo está acabado." Rémy de Gourmont escreveu: "A tendência da nova geração é rigorosamente antinaturalista. Não se trata de romper uma sociedade; simplesmente afastamo-nos com desgosto de uma literatura cuja baixeza nos fez vomitar... Villiers de I'Isle Adam é nosso Flaubert! Laforgue e Mallarmé são nossos mestres. E Huysmans, consciente de seu valor pessoal e de sua missão (após ter ultrapassado os naturalistas em suas fórmulas escritas), abriu as asas em seu *A Rebours*, liberando assim toda uma nova literatura..." Os parisienses eram muito avançados. 1891 foi o ano em que *Os Espectros* horrorizou os mais velhos na Inglaterra. Nessa época, o Naturalismo no teatro — na forma especial de Zola — estava iniciando sua famosa carreira. Mas naquela época, entre os literatos, declarar o fim de um movimento é somente uma forma de expressar uma antipatia. E o Naturalismo foi violentamente rechaçado. Mas sobreviveu. Onde após onda chicoteou em vão a sua fortaleza.

O Naturalismo não só sobreviveu como retornou sempre a pleno vigor. No auge do Expressionismo, no início da década de vinte, Sean O'Casey escreveu seu *The Plough and the Stars*, uma das grandes obras-primas naturalistas. (Este ponto pode ser reforçado se compararmos essa peça com alguma das peças não-naturalistas do mesmo autor menos bem-sucedidas, como *The Stars Turns Red.* Similarmente, Eugene O'Neill, num gesto de antinaturalismo, escreveu *Lazarus Laughs*, exigindo um coro que usava quarenta e nove tipos diferentes de máscaras; conseguiu efeitos muito mais bonitos como simples naturalista em suas pequenas peças sobre o mar.) Entre os teatros de arte da primeira geração, o Abbey Theater de Dublin foi provavelmente o único que não surgiu do espírito do Naturalismo. O Abbey foi o filho do Neo-Romantismo de W.B. Yeats. No entanto, sua realização mais preponderante foi o naturalismo camponês de J.M. Synge e o naturalismo urbano de Sean O'Casey. Nos anos 30, tanto o Neo-Romantismo quanto o Expressionismo pareciam *vieux jeu*. Não existiam mais teatros ambiciosamente experimentais nem não-naturalistas em Moscou e Berlim, nem os jovens dramaturgos de Nova York procuravam manter a viga anterior. O *slogan* na América era o Teatro Social, assim como na Rússia era o Realismo Socialista. Em segundo plano, estava o Drama Épico de Bertolt Brecht, um tipo de teatro que, por sua originalidade, por seu ecletismo, tinha maior débito para com a tradição naturalista.

Os protestos contra o naturalismo são, todavia, uma parte característica do drama e da cultura modernos, assim como o próprio naturalismo. Se o naturalismo sobreviveu, o mesmo aconteceu com a hostilidade contra o mesmo. O naturalismo reinava, mas os movimentos rebeldes faziam seus próprios avanços. Na época da Primeira Guerra Mundial, o teatro da luz elétrica passou de sua fase impressionista, da fase das sombras célticas de Craig e de suas nebulosas torres góticas, para sua fase expressionista, a fase do desenho abstrato, geométrico. Mais frutífero do que o Expressionismo ou do que as montagens brilhantes não-naturalistas dos russos, talvez tenha sido o teatro francês de *avant-garde*, de diretores como Jacques Copeau e dramaturgos como Jean Cocteau, que será discutido em capítulo posterior.

Proponho que analisemos o drama moderno em termos das duas tradições que identificamos como naturalista e anti-naturalista. Esta dicotomia, embora severa, reduz a grande maioria das divisões comuns em escolas e tipos. Fundamenta antíteses, tão úteis quanto ilusórias, como:

fatia de vida *vs.* convenção
realismo *vs.* fantasia
social *vs.* individual
político *vs.* religioso
propagandista *vs.* estético
prosaico *vs.* poético
objetivo *vs.* subjetivo

Concluo, seguindo minhas observações sobre os termos críticos e o termo naturalismo em particular, que um escritor pode muito bem estar na coluna da direita em alguns aspectos e na coluna da esquerda em outros. Nem os pares são mutuamente exclusivos. Mesmo assim, ainda que nem o naturalismo nem qualquer dos seus opositores pudessem existir sozinhos, encontramos, na história do drama moderno, uma ala naturalista e uma ala antinaturalista — assim como o Governo de Sua Majestade e a Oposição de Sua Majestade. E desde o século XVIII, quando o naturalismo invadiu os palcos pela primeira vez, existiu o antinaturalismo como um protesto consciente contra ele, como uma ansiedade consciente para preservar ou recuperar a poesia e a grandeza que pareciam perdidas. Tão rapidamente quanto alguns dramaturgos tentaram vestir sua musa com trajes modernos, outros lutaram para vesti-la com uma fantasia que pudesse lembrar Sófocles, Shakespeare ou Racine.

Nos dois próximos capítulos, examinarei a história da tragédia — ou pseudotragédia, se é o que é — desde o século XVIII: primeiro, a "tragédia em trajes modernos" dos naturalistas; depois, a "tragédia com trajes de época" de seus oponentes.

"Os bastardos de Shakespeare não têm o direito de ridicularizar os filhos legítimos de Balzac."

EMILE ZOLA

2 — A TRAGÉDIA EM TRAJES MODERNOS

I

O QUE ACONTECE COM A TRAGÉDIA, QUE GERALMENTE TEM sido considerada como o maior gênero dramático, na era do naturalismo?

Se confiarmos na opinião popular, a tragédia ainda está florescendo sob os auspícios da Broadway. Se, por outro lado, perguntarmos aos especialistas, dirão que a grande tragédia desapareceu com a sociedade aristocrática e que as sociedades democráticas e de classe média não possuem o sentido do trágico. A tragédia, dizem, mostra a estatura heróica do homem e a justiça dos deuses, enquanto que o naturalismo mostra o homem ou como uma vítima impotente de um mundo hostil ou um rebelde justificando contra a ordem divina. Se seguirmos esta linha de raciocínio, o trágico e o naturalista são pólos opostos.

Examinemos alguns dos fatos. Verifiquemos especificamente algumas tentativas que têm sido feitas para criar um tipo de drama que seja naturalista e ao mesmo tempo pertença à tradição trágica.

A história começa no século XVIII, com a criação de um gênero que fica a meio caminho entre a tragédia antiga e a comédia, um gênero que foi chamado de *tragédie bourgeoise* — "tragédia burguesa" — quando tendia para a tragédia, e *comédie larmoyante* — "comédia lacrimosa" — quando tendia para a comédia. É este gênero intermediário que freqüentemente tem sido apresentado como evidência preponderante da morte da tragédia por analistas da sociedade, filosofia e cultura do século XVIII. O analista social pode representar o novo gênero como o da classe média em ascensão, uma classe que não possui nem o paladar de uma aristocracia nem a espontaneidade do povo, uma classe cujo otimismo e amor pelo conforto podem ser vistos como absolutamente antitrágicos. O filósofo, se pertencer à mesma escola de pensamento, pode acusar os *philosophes* do século XVIII de ilusões primitivas, de presumirem ingenuamente que a natureza humana é benevolente, de aguardarem confiantemente um progresso estável e um perfeccionismo humano. O crítico literário e o historiador cultural podem falar de uma dissociação da sensibilidade, de uma reflexão crescente e de uma ruminação do espírito, do caráter não-poético da época, uma época — podem queixar-se — que ao mesmo tempo se vangloriava da Razão e se comprazia com um interesse mais ou menos debilitado pelos *Pensamentos Noturnos* de Young.

Tais críticos e historiadores, em sua maior parte, ficaram satisfeitos em citar exemplos de sentimentalismo, didatismo pedante e adulações simplistas para com o novo gênero. Aqui estão três espécimes estranhos:

> 1 — As paixões de Melpomene são violentas, levadas ao extremo; as nossas são reprimidas pela educação e pelas práticas sociais. Os vícios que a tragédia descreve são crimes, os nossos são fraquezas.

2 — Ser um autor já é algo considerável, mas ser um autor útil, que influencie as condutas e os costumes dos cidadãos, purificando-os na chama da moralidade, é possuir o privilégio mais lindo da natureza humana.

3 — É função da natureza do *genre sérieux* fornecer um interesse mais atraente, uma moralidade mais imediata do que a tragédia heróica, e uma moralidade mais profunda do que a comédia ligeira. Existem hipóteses interessantes por trás dessas afirmações. Espera-se que o dramaturgo influencie moralmente seu público. Sua platéia deve consistir em seus companheiros ("nossos concidadãos"), não em seus patronos. E como a educação e as novidades reformularam as paixões e eliminaram o crime, o *genre sérieux*, mais do que a tragédia ou a comédia, acomoda melhor os únicos defeitos que restaram para a humanidade, as "fraquezas". Pelo menos, esta visão é revolucionária. A velha tradição da comédia crítica era mostrar a natureza humana como difícil, ou até depravada; a alta tragédia tinha mostrado que até mesmo uma natureza heróica não era adequada às exigências da situação humana. Quando o homem de sentimento fica satisfeito com a média da natureza humana como ela é, a antiga tragédia assim como a antiga comédia chegaram ao fim... Mas, apesar das visões dos especialistas que tenho citado, posso garantir que alguma coisa que poderia muito bem ser denominada de uma nova tragédia estava surgindo.

O gênero intermediário que resultou dessas atitudes era, a princípio, um gênero menor. "Tragédias", como *George Barnwell* e *The Gamester*, "comédias", como *The Conscious Lovers* e *Mélanide*, só podem ser lidas por interesse meramente histórico ou revividas por uma jovialidade sem intenções. A originalidade de Lillo e de seus companheiros consistiu não na grandeza de sua arte, mas na coragem com que atuaram sob a crença democrata-cristã de que ser simplesmente um homem, já era um fato trágico. Se esta não era a visão dos antigos trágicos, bem poderia ser a do futuro pelo qual os novos trágicos do século XVIII estavam lutando. Até mesmo a sensibilidade excessiva, que arruina a *tragédia bourgeoise*, teve suas funções positivas. Não devemos ver nela apenas um subterfúgio e uma falsificação, mas uma luta franca, embora desajeitada, com as paixões que a Razão teimava em tornar tabus. A inépcia emocional da tragédia do século XVIII é comparável à dos primitivos elizabethanos. A realização de um gênero intermediário foi a descoberta de uma nova tragédia, a tragédia da vida moderna. Provavelmente foi Lessing quem viu em primeiro lugar que o cidadão sólido (*der Bürger*) e sua família eram o eixo de uma nova cultura (embora em sua época a sociedade ainda fosse essencialmente aristocrática) e quem localizou a experiência trágica nesse eixo. Schiller foi mais adiante e conectou a crise familiar com a sociedade passando pelo ponto do antagonismo de classe. Apesar disso, o gênero intermediário permaneceu inadequado por todo o século XVIII e, por exemplo, a catástrofe dramática foi um desvio acidental, não apenas exteriormente, como no Hamlet, mas interiormente também. A peça de Schiller, *Kabale und Liebe*, parece ser *sobre* a diferença de classes, ainda que não exista conexão entre esse tema e o desastre que permeia a obra.

II

A tarefa de fornecer uma substância trágica ao gênero intermediário foi deixada para uma geração posterior. Cada um dos quatro grandes homens do teatro alemão, que nasceram em 1813 — Richard Wagner, Georg Büchner, Freidrich

Hebbel e Otto Ludwig — reformulou o drama à sua própria maneira e o caminho seguido por Hebbel e Ludwig — pelo menos *um* dos caminhos seguidos por Hebbel e Ludwig — é um desenvolvimento do gênero intermediário. Ambos estavam conscientes dos defeitos das peças do gênero existente; no entanto, todos os dois estavam convencidos das possibilidades do naturalismo, isto é, da apresentação íntima da vida burguesa, desde que a peça tivesse uma forma estrita e lógica e que fosse preenchida com uma imaginação poética. Ludwig acreditava que tal naturalismo moderno poderia ser mais autenticamente shakespeariano do que os shakespearianismos de Schiller e seus epígonos. Mas as descrições dos dramas shakespearianos feitas por Schiller e que foram escritas nas décadas de quarenta, cinqüenta e início de sessenta, nos parecem uma descrição do naturalismo de Ibsen feita nos anos setenta e oitenta. Simbolizaram um gênero intermediário completamente maduro, como nem o próprio Ludwig sonhou em escrever.

O âmago da rica teoria de Ludwig reside na afirmativa de que a tragédia moderna deveria ser "um gênero de poesia que brota organicamente não da hora que passa, mas de todo o complexo da vida real". A peça deveria ser uma catástrofe motivada pelos personagens e situações; sua exposição e diálogo devem ser geralmente analíticos, isto é, devem carregar a ação e informar-nos dos fatos preliminares ao mesmo tempo; a trama ideal é simples, na qual, não muitas pessoas, contrastantes em motivações e temperamentos, são juntadas no menor espaço possível. Se tudo isto já não fosse suficientemente ibseniano, parece-nos ouvir a própria voz de Ibsen em tais observações, como no seco comentário de Ludwig: "Já não é pouca coisa manter os olhos em oito pessoas ao mesmo tempo. "E quando Ludwig adianta-se no que viria a ser considerada, infelizmente, como a mais herética das doutrinas dramáticas — a ação é meramente a ocasião determinada para o diálogo — estamos no patamar do shawvianismo.

Os rivais Hebbel e Ludwig tinham muito em comum. Ambos ajudaram a arte dramática a atravessar os anos difíceis da metade do século. E o fizeram em nome de uma revolta contra Schiller, embora tanto um quanto outro tivessem aprendido bastante com Schiller e possuíssem uma relação tão forte com ele, que sua atitude foi muito bem analisada por Egon Friedell — que pode ser considerado um príncipe entre os comentaristas de dramaturgia — como um complexo de Édipo. Como Ludwig, e da mesma forma que Schiller, Hebell acentuava o fato de que a linguagem é a essência da arte poética, incluindo o drama. Numa época em que o teatro estava sofrendo um ataque furioso do entretenimento burguês, Hebbel, como Ludwig, e diferentemente de outros dramaturgos da Europa ocidental, compreendeu quais eram os fundamentos do grande drama. Nessa época em que Kotzebue e um Scribe ensinavam a uma geração de dramaturgos como mostrar os efeitos sem as causas, caráter sem complexidade, e história sem dialética, Hebbel descreveu uma dramaturgia que poderia englobar um mundo:

> "A cada passo, amontoa-se em torno dela um mundo de visões e relações, que apontam tanto para diante como para trás, todas devendo ser exploradas; as forças vitais cruzam-se e destroem-se umas às outras, o fio do pensamento parte-se em dois antes de ser tecido, a emoção modifica-se, as próprias palavras ganham independência e revelam significados ocultos, anulando o original, pois cada um é como uma mancha em mais de um rosto. Aqui, a insignificância das frases pequenas, aumentando bocado a bocado e fibra a fibra, serviria mal ao propósito. É o caso de apresentar as condições parti-

culares em sua totalidade orgânica... Desigualdades de ritmo, complicação e confusão de períodos, contradições numéricas são elevadas a níveis indispensavelmente retóricos e efetivos..."

Omitida da antologia básica de teoria dramática, organizada por Barrett H. Clark, a crítica de Hebbel é muito mais perceptiva e intimamente ligada à história da alta dramaturgia européia do que a de qualquer um de seus contemporâneos. Que homens como ele e Ludwig sejam desconhecidos até mesmo dos devotos do teatro, é uma prova entre mil de nossa profunda ignorância do drama moderno. Tipos de dramaturgia e de teoria dramática parecem ser considerados por muitos como um amontoado de conceitos que podem ser agrupados em qualquer ordem e aceitos de acordo com sua habilidade de agradar ao crítico. Mas o drama possui uma história que tem sido omitida pelos historiadores dramáticos, muitos dos quais parecem desconhecer qualquer coisa além do drama ou alguma coisa além da literatura. E o drama, afinal de contas, é apenas uma porção de um complexo histórico. Um grande dramaturgo pode ocupar um lugar na história mais semelhante ao de Sócrates ou de Karl Marx, do que ao de David Belasco ou de Victorien Sardou.

Hebbel foi o primeiro crítico dramático e homem de teatro a demonstrar a influência explícita daquela imaginação histórica que se transformou numa das grandes inovações dos tempos modernos, uma novidade cuja influência já foi largamente demonstrada no grande poema dramático de Goethe e na ficção em prosa. Para aqueles que pensam na história e na tragédia como necessariamente antitéticos, pareceria que Hebbel escreveu histórias dramáticas, e não tragédias. Pois seu ângulo de visão é histórico. Influenciado como toda a sua geração na Alemanha por Hegel, Hebbel descreveu a história do drama em termos hegelianos. O grande drama, afirmava, ocorria na transição de uma época para a seguinte e expressava o fragor de *Weltanschauungen* — "visões mundiais". Até ali, a história ocidental havia conhecido somente duas crises desse tipo. A primeira, quando o mundo antigo substituiu a simplicidade pela reflexão, a crença nos deuses pela crença no destino. A segunda, quando a ordem medieval foi sacudida pelo individualismo dos protestantes. (Em conseqüência, diz Hebbel, vemos a "dialética terrível" dos personagens de Shakespeare). A terceira crise (como acontece geralmente com tais formulações), é a dos dias de hoje, quando alguma "nova forma de humanidade" (a grande nostalgia do século XIX, de Shelley a Nietzsche) paira fora de nosso ângulo de visão. No drama da primeira crise mundial, vemos um conflito entre o *homem* e o que Hegel chamou de a *Idéia*, isto é, entre o indivíduo e a parte manifesta da Idéia, ou seja, instituições políticas, religiosas e morais. Na segunda crise, o conflito é no interior do indivíduo. (Evidentemente, Hebbel tem *Hamlet* em mente quando faz tal afirmação.) Na terceira crise, o problema é colocado diretamente na Idéia — *em nossas instituições*. Quando, portanto, Hebbel diz que o problema é a essência do drama, passa a ser mais do que um profeta de nossas "peças de problemas". Refere-se não só a peças sobre abusos sociais imediatos, como também a todas as peças que atacam as instituições políticas, religiosas e morais. É o profeta tanto do Ibsen socialista quanto do "místico".

Como a versão de tragédia de Hebbel se relaciona com a tradição do gênero intermediário? Sendo um pensador histórico, Hebbel diz que o sentimentalismo do século XVIII somente poderia ser substituído com sucesso, não por um retorno ao século XVII, mas pela descoberta do século XIX. Ao invés de advogar um drama neo-shakespeariano, como tantos escritores fizeram, desde Schiller e Ludwig, buscou o conflito dentro da Idéia — isto é, nos conflitos políticos, sociais e religiosos. Ele deu ao drama uma espinha dorsal dialética — de acordo com a fórmula hegeliana, dirão alguns, embora Hebbel tenha feito da dialética da história um desenvolvimento trágico e não meramente lógico ou melhorista. Este é um mal-entendido admirável de Hegel e é a pedra-fundamental do hebbelianismo, que derramou dentro dos moldes hegelianos abstratos, usando qualquer propriedade filosófica, uma poesia própria. Para ele, a antítese que confrontava a tese era o Divino Antagonista, uma manifestação social da Idéia, que se tornou um nova espécie de destino. Essa concepção de Hebbel, que é um encontro direto com seu material e não uma nova apresentação da antiga tragédia, é melhor demonstrada em sua visão da catástrofe trágica. Aqueles que pensam amorosamente na tragédia, opostos àqueles que a criam na agonia de seus corações, estão aptos a ressaltar a beleza da reconciliação trágica. Mas não Hebbel. "Não existe reconciliação", escreveu. "Os heróis caem porque são presunçosos." Hebbel redescobriu ainda o horror trágico: "Toda tragédia reside na destruição e não prova nada além do vazio da existência." Isto, naturalmente, é grosseiro e críptico em demasia. Mais detalhadamente, ele explicaria que, apesar de não haver reconciliação entre os personagens, nenhuma compensação individual, nenhuma justiça poética, havia uma "reconciliação da Idéia," uma vingança da lei maior à qual o indivíduo está subordinado. Isto é demonstrado, em pura estreiteza prussiana, no sacrifício de sua Agnes Bernauer ao Estado. E é demonstrado mais sutilmente em *Maria Magdalena.*

Esta peça é especialmente famosa por ser ao mesmo tempo a continuadora do gênero intermediário do século XVIII e o ponto de partida do ibsenismo. A natureza dessas conexões, no entanto, não é tão evidente. Hebbel objetava quanto à existência de uma tragédia burguesa, porque seu diálogo continuava a ser pedante e irreal e por causa da arbitrariedade da catástrofe, para não mencionar a falta de integração em outras partes da ação. Resolveu seguir a liderança de Lessing ao situar a tragédia no seio da família, e a de Schiller ao bater na tecla da diferença de classes. Mas Hebbel permaneceu no gênero intermediário em um aspecto. O gênero tinha evoluído na classe média para a adulação de si próprio. Hebbel coloca a atmosfera sufocante e os preconceitos da mentalidade de classe média no bojo dum destino envolvente. Assim como Büchner foi o primeiro dramaturgo a escrever sobre o homem *pequeno*, em sua maravilhosa tragédia naturalista *Wozzeck*, Hebbel foi o primeiro escritor teatral a falar do homem *médio*, o tipo de Ibsen julgava ser o símbolo de nossa sociedade e de nossa era. "O caráter do homem mediano não é de maneira alguma trivial do ponto de vista artístico; como reprodução artística e tão interessante quanto qualquer outro. "Hebbel já escrevera: "Afinal de contas, só é preciso ser uma pessoa para ter um destino." Foram reflexões como estas que tornaram o politicamente conservador Hebbel, embora insistindo que não pretendia destruir as instituições existentes, e sim dar-lhes melhores fundamentos, um revolucionário que podia vislumbrar um "novo vôo" na história do drama e até mesmo uma "nova forma de humanidade."

III

Ibsen ficou surpreso que os alemães pudessem ficar tão impressionados com seu trabalho, quando já tinham seu Hebbel, mas o fato é que Hebbel nunca levou suas teorias a conclusões completas, nem em *Maria Magdalena*, nem em sua invenção posterior de um drama simbólico moderno. Mas reconstruiu os fundamentos e depois de tal operação, não foi tão fácil como ele supunha, manter a superestrutura. Um jovem estudante alemão que tivera longas conversas com Hebbel em Roma, em 1844, escreveu um pequeno livro seis anos mais tarde, no qual elegia Hebbel como o fundador de um novo drama, ao mesmo tempo que temperava seus louvores com a admissão de que Hebbel não tinha cumprido a promessa de seus ensaios e de suas peças anteriores. O pequeno livro, *Das Moderne Drama*, de Hermann Hettner, foi lido pouco depois de sua publicação pelo jovem Henrik Ibsen, naquela época autor de pouca coisa além de uma tragédia em versos sobre Catilina. Ibsen encontrou nele a seguinte passagem:

> "Nas nossas lutas interiores pelo desenvolvimento do caráter, nos segredos de uma vida familiar que foi sacudida até seus fundamentos mais interiores, no solo minado por vulcões de nossas condições sociais, reside, neste momento, o mais profundo espírito moral (*des sittlichen Geistes*). Mas onde existem lutas morais profundas, existe também o destino, grande, gigantesco, e onde existe um destino grandioso, profundamente necessário, lá está também a tragédia pura."

Já por volta de 1850, encontramos uma tragédia parcialmente desenvolvida com roupagens modernas, isto é, nos termos da vida moderna e uma teoria totalmente desenvolvida sobre essa técnica. O ibsenismo dos predecessores de Ibsen, era um ibsenismo completo, que abraçava não apenas as estruturas sociais e técnicas de uma *Casa de Boneca*, como apresentava também uma ênfase ibseniana sobre poesia e símbolo. Reduziu a fórmula, a pesada peça de Ibsen, *César e Galileu* é Hebbel puro: seu recheio é o mito histórico; o mito está enraizado em seu próprio solo geográfico e cronológico; apresenta o encontro de duas eras e, assim fazendo, estabelece uma relação clara com o presente.

Seria tolice querer fazer de Ibsen um hebbeliano puro, um dramaturgo puramente germânico, embora, das três fontes das quais Ibsen bebeu, a norueguesa, a francesa e a alemã, a última tenha sido a mais esquecida nos países não-germânicos. Inspirou-se profundamente em todas as três e sua síntese do romance norueguês, do naturalismo francês e do espírito de Hebbel, veio a ser a primeira tragédia "burguesa" plenamente realizada. E também a última. O terreno para a tragédia raramente se encontra totalmente preparado; e mais raramente ainda existe o homem para ocupá-lo. 1580 teria sido cedo demais para Shakespeare e 1620, tarde demais; 1914 teria sido tarde demais para Ibsen e 1830, cedo demais. Ou assim parece. Por um breve instante, se toda a preparação já foi feita, um Shakespeare pode ficar acima dos ombros de seus predecessores e alcançar um *Hamlet*; um Ibsen pode alcançar um *Peer Gynt* e um *Solness, o Construtor*. Algumas pessoas levariam a analogia de Ibsen e Shakespeare ainda mais adiante, aplicando o que Otto Ludwig escreveu sobre Lessing: "A forma é francesa, mas a essência, shakespeariana." Mas este não é um pensamento histórico. Nas peças de Ibsen que apresentam uma forma francesa — as peças visivelmente naturalistas, de *Os Pilares da Sociedade* em diante — pode-se dizer que a substância é shakespeariana, por ser imaginativa e poética. Naturalmente sabemos que Ibsen escreveu uma peça imatura inspirada em *Sonhos de Uma Noite de Verão*; mas sabemos também que veio a ser o dramaturgo ricamente poético de *Peer Gynt*; que recriou a grandeza do histrionismo elizabethano em *Hedda Gabler*; que recriou ainda uma espécie de herói trágico, pelo menos em *Solness, o Construtor* e em *John Gabriel Borkman*; e que, como Shakespeare, escreveu tragédias sobre a solidão, nas quais, o profundo desespero humano só é sobrepujado por uma fé ainda maior na potencialidade humana.

Mas, a menos que definamos a tragédia de uma maneira tão estreita, que essa definição exclua tudo além de uma única escola prática trágica, devemos esperar de *toda* tragédia, pelo menos as enormes qualidades que encontramos nos dois dramaturgos. Isto não deve servir par difundir a idéia de que toda grande tragédia é fundamentalmente a mesma, que todo grande poeta encontra-se em um nível onde a natureza humana é sempre e por toda parte semelhante; argumentando dessa maneira, os campeões das verdades eternas reduzem fenômenos tão diversos e tão ricos a uma mesmice depressiva, à maneira dos cientistas que tanto odeiam. Eu estaria inclinado a afirmar que toda tragédia é uma porção larga e profunda da vida de um indivíduo e, pelo menos por dedução, de seus semelhantes, na qual, nem os problemas do homem nem sua habilidade em lidar com eles, são diminuídos. A tragédia não pode ser de um otimismo extremo, pois isto seria subestimar o problema; não pode ser de um pessimismo extremo, pois isto significaria perder a fé do homem. No coração da tragédia está uma luta dialética violenta, na qual a vitória de qualquer das partes é crível. Que a ruína do herói seja "inevitável" em vários tipos de tragédia é uma ironia, pois esse mesmo herói, que não possui qualquer chance de vencer, no final passa a ser o vencedor espiritual. Os casos de tragédias que, como *El Cid* e *Fausto*, têm um final feliz, fazem-nos lembrar que o gênero não é o oposto da comédia. É uma maneira de olhar as coisas. Na comédia, vemos e criticamos a vida do homem; na tragédia, sentimos e avaliamos seu destino.

A vida, ou seja, a moral, as idéias, os personagens, não é imutável, nem na superfície, nem nos níveis mais profundos da consciência, nem é a batalha que o homem trava tentando moldar seu destino que é o mesmo para sempre; o fato de que dois acontecimentos sejam chamados de batalhas e de que dois seres sejam chamados de homem, não é uma prova de que sejam fundamentalmente semelhantes. Uma vez que a suposição generalizada da atemporalidade da arte seja descartada, veremos que a interpretação histórica não é meramente um aparato para ajudar-nos a preencher os detalhes de nossa compreensão sobre Shakespeare ou Ibsen; descobriremos que a individualidade de Shakespeare reside em seu *elizabethanismo* e não em sua atemporalidade. Já sabemos que Shakespeare não será apreciado somente por "uma época", mas por "todos os tempos", embora não se possa dizer que a posteridade não possa apreciar o elizabethanismo de Shakespeare. Muitas idéias confusas circulam a esse respeito e os pesquisadores históricos muito contribuíram para isso, com suas observações sobre o eterno Shakespeare, o que reduz suas próprias pesquisas à insignificância. As artes são fragmentos do tempo e do local onde foram produzidas e não podem ser compreendidas nem conceitual nem imaginativamente, seja externa ou internamente, sem um conhecimento ou uma compreensão imaginativa de seu contexto. As grandes generalidades produzidas pelos críticos não-historiadores são o produto inevitável de sua ignorância a respeito das particularidades relevantes. Na tragédia encontramos uma imagem dos conflitos mais profundos na vida da época. Hebbel esteve entre as primeiras pessoas que perceberam isso, mas diagnosticou os conflitos com muito pouco conhecimento empírico. O conflito trágico, em Shakespeare, não está sempre, como ele supôs, dentro do indivíduo. Mas a sugestão de Hebbel, de que por trás de Shakespeare está o encontro das eras medieval e moderna, é uma coisa que ainda se pode ler no mais recente livro sobre Shakespeare dos nossos dias.

Assim como uma grande oposição histórica — entre a convenção medieval e o indivíduo da Renascença — sublinha a tragédia elizabethana, outra — a que se estabelece entre a organização de massas e o individualismo moderno — marca a tragédia moderna. Naturalmente, essa analogia não deve ser feita muito freqüentemente. Shakespeare não teve que escolher entre as idéias medievais e as renascentistas. Seu trabalho *reflete* o conflito existente entre elas. Justamente com a racionalização mais filosófica e engajada sobre a arte moderna, o dramaturgo contemporâneo enfrenta o conflito como um desafio. Qual o lado que tomaremos? Os futuristas italianos, audaciosa e apressadamente, tomaram o partido da máquina contra o organismo. Um conservador, como Hebbel, ou um marxista, como Erwin Piscator, podem apoiar o coletivo contra o individual. Nesse caso, o tema será que o indivíduo deve ser sacrificado ao bem geral. Nem mesmo um cético, que não escolha qualquer dos lados, aventurar-se-ia, em nossos dias, pelo caminho da visão compreensiva, semelhante à de um deus, que encontramos em Shakespeare. Dividido entre fidelidades conflitantes, Ernst Toller expressa em sua peça *Masse-Mensch* — "*As Massas ou o Homem*" — sua incapacidade agonizante em se decidir por qualquer das rotas. Mas, freqüentemente, parece-me, o escritor trágico moderno fica ao lado do indivíduo contra a massa e vê a luta como sendo travada entre a grandeza e a mediocridade, o vivente e o petrificado. Não é esta a posição de Nietzsche em seu quase-trágico *Also Sprach Zarathustra* (*Assim Falava Zarathustra*) e a de T.S. Eliot em seu também quase-trágico *Waste Land*? Não é essa a posição de Ibsen?

Para expressar esse tipo de conflito, Ibsen tentou várias formas e conseguiu em três delas chegar à grandeza: no poema dramático, seguindo a forma de *Fausto*; na peça naturalista, dentro do padrão francês; e no drama simbólico, que foi sua última variante desse mesmo padrão. Constrastando com a maioria das formas em que Ibsen não se saiu tão bem, essas três formas são exemplos perfeitos de tragédias *em* trajes modernos, e não simplesmente *em trajes modernos*, mas *em espírito moderno*. Diferentemente de Eugene O'Neill, Ibsen jamais vestiria seus heróis trágicos antigos com roupagens modernas. É um caminho fácil demais para a sublimidade e significaria repousar confiantemente demais na crença classicista de que a natureza humana é constante e que já foi interpretada pelos gregos de uma vez por todas. Ibsen acredita que tudo muda, que um autor deve escrever partindo de suas próprias experiências e, portanto, de sua própria época. Afirma em suas cartas o fato de que *Peer Gynt*, que tantas vezes foi classificado como não-moderno por suas fontes e tratamento, é claramente uma fábula moderna, perfeitamente adaptada à sua experiência de meados do século XIX.

Brand (1866) e *Peer Gynt* (1867) são pilares gêmeos da tragédia ibseniana. Todos os trabalhos posteriores foram feitos com bocados retirados desses dois. *Peer Gynt* é um contraFausto. Mostra o outro lado da luta faustiana, a luta do carreirismo moderno com todas as suas vastas implicações. Com sua divertida falta de escrúpulos, seu egoísmo aventureiro, e sua gentil imoralidade, Peer Gynt é o *Don Quixote* da livre iniciativa e deveria ser o santo patrono da Associação Nacional dos Negociantes. Se Peer Gynt é o oportunista, Brand é o fanático. Os dois representam Scylla e Charybdis do caráter moderno: o homem sem princípios e o homem de um princípio, o herético e o intolerante. O bom homem de um princípio, aquele homem da fórmula que hoje está mais presente do que nunca, Ibsen consigna a uma avalanche, e ele se vê rejeitado, como os fariseus, até mesmo pelo Deus do amor. O homem vacilante, sem princípios, é salvo por um ato de renascimento através do amor, do princípio procriativo. A tragédia ibseniana pode ter um final feliz ou não. Em um de seus breves discursos, Ibsen declarou que era pessimista até então, pois não acreditava em qualquer *unum necessarium*, mas que era também otimista, por sua adesão aos princípios procriativos. Filosoficamente, Ibsen era um pragmático que denunciava um dogma fixo, um vitalista denunciando uma idéia sem corpo. Mas sua obra é mais trágica do que polêmica e a nova vida, de acordo com Ibsen, só surge após a conflagração.

Ibsen não é um Sófocles (embora sob muitos aspectos seja um Eurípedes). Não constrói cuidadosamente as esculturas positivas e sublimes, que normalmente interpretamos como retratos trágicos. Como muitos outros grandes homens da época, julgava que a modernidade não era compatível com a grandeza e, assim, depois de um começo audacioso, estreitou progressivamente o âmbito de sua arte até dela não restar quase que mais nada além de si mesmo. Aperfeiçoou uma "tragédia burguesa", mas era uma perfeição difícil, e quanto mais Ibsen vivia, mais recuava. O trabalho de seu último período, desde *O Pato Selvagem* (1884) no princípio do mesmo, ou de *Solness, o Construtor* (1892), já no seu final, é a tragédia de sua retirada, a tragédia de um Axel arrependido. A tese e a antítese de sua dialética trágica são a vida e a morte, cujos significados, como vimos mais tarde em *The Waste Land*, são irônica e tragicamente revertidos. O uso que T.S. Eliot fez de um passado heróico contrastado com um presente ignóbil é o tema de apenas uma das peças de Ibsen (*Hedda Gabler*) mas, como fazia Flaubert, está implícito entre um trabalho e outro. Obras como *Os Guerreiros em Helgeland* não retratam o Ibsen mais importante, mas deveriam coexistir na mente de alguém que queira estudar as peças sobre a vida moderna. As peças viking estão relacionadas com as peças modernas, assim como os estudos antigos e medievais de Flaubert estão relacionados com *Madame Bovary*: Emma Bovary e Hedda Gabler teriam encontrado espaço para suas energias e seus sonhos naqueles mundos antigos. Como história, esta não é uma teoria muito plausível. Mas com Flaubert, Ibsen e Eliot, preferimos acreditar na hipótese de uma vida da idade heróica que nos é oferecida como uma visão não-mecanizada, embora não incondicionalmente. Vemos o retrato de um estilo nobre de vida num cenário completo de paixão e de falhas humanas, mais fortemente traçado do que um paraíso futurista, abstrato. É a tese da vida, para a qual a antítese é a morte em vida, que Flaubert chamava de *queda*.

Ibsen assemelhava-se a seu admirador James Joyce em um aspecto: tornou sua arte uma coisa tão especializada e tão pessoal, que aqueles que vieram depois dele poderiam copiá-la, poderiam isolar uma parte de seu método e repeti-la, poderiam iniciar-se em um novo caminho sob sua inspiração ou rebelando-se contra eles, mas jamais poderiam avançar na rota trilhada por ele. Os naturalistas tomaram emprestado de um escaninho do gabinete de Ibsen, os neo-românticos, de outro. Somente um representante da geração pós-Ibsen, Gerhart Hauptmann, produziu um bom drama nos moldes da "tragédia burguesa", mas não chegou a atingir a grandeza por falta de originalidade de concepção. Houve porém um dramaturgo cujo drama trágico não foi simplesmente uma variação pessoal inserida no declínio geral: August Strindberg.

IV

A mudança do drama do século XIX — do qual Ibsen foi o ponto mais alto e brilhante — até chegarmos a Strindberg, pode ser considerada a quebra mais abrupta desde aquela que aconteceu entre o século XVII e a idade do sentimento. Ibsen representa maravilhosamente os ideais, as técnicas, os interesses e atitudes do século XIX, como foram expressas a partir da Revolução Romântica. Strindberg também foi um filho do século XIX, e atravessou fases de fidelidade a vários dos seus credos. Mas não se sentia à vontade em nenhuma delas e seu desejo ardente de encontrar alguma coisa que substituísse o liberalismo, o feminismo e o socialismo seculares, em suma, todos os credos que ainda eram considerados "avançados" em sua época, era inerente a seu sentido de caos e sua luta por novas formas que pudessem expressar o novo estado de espírito. Referindo-nos à sua célebre peça, *Senhorita Júlia*, vejamos como Strindberg contribuiu para a "tragédia em trajes modernos".

Quando Strindberg enviou uma cópia de *Senhorita Júlia* ao arquinaturalista Zola, o comentário feito por este deixou bem claro que o que o dramaturgo chamava de Tragédia Naturalista não era a mesma coisa que a autêntica *doutrina* de Zola. Nessa peça vemos as duas forças gêmeas de Zola, a hereditariedade e o meio ambiente combinarem-se para causar uma catástrofe, assim como um tema já batido do gênero intermediário — o choque de classes, a senhora apaixonada pelo criado — ser nela reformado. O que Strindberg realmente fez com esses temas, no entanto, foi retirado da literalidade prosaica do extremo Naturalismo, como também da malícia *kitsch do* "interesse amoroso". Seu desejo e sua habilidade em ultrapassar essas atitudes e restaurar a paixão e a culpa trágicas estão implícitas em suas palavras: "O naturalista apagou a idéia da culpa, mas não consegue apagar os resultados de uma ação." Esta frase serviu como prefácio para a "Tragédia Naturalista". A palavra naturalista, no caso, só pode significar que não se trata ali da ressurreição de uma musa antiga, mas da procriação de uma Melpomene moderna. É uma resposta irônica dada tanto aos otimistas como àqueles que pensavam que uma era denominada pela classe média seria incapaz de criar uma tragédia. Strindberg retrata uma meio-mulher com ódio aos homens, que é moderna, diz ele, não em sua disposição fundamental, mas porque se tornou articulada e agressiva *em decorrência* de sua disposição. "O tipo é trágico", continua o prefácio, "oferecendo-nos o espetáculo de uma luta desesperada contra a natureza. É trágica também como uma herança romântica dispersa pelo Naturalismo que começava a prevalecer, que não deseja outra coisa além da felicidade e para que haja a felicidade, precisamos de raças fortes e seguras." A era da felicidade destruirá os sobreviventes da era anterior. A era não-trágica começará tragicamente. Talvez exista na afirmativa nietzschiana de que "para que haja felicidade precisamos de raças fortes e seguras" uma ironia tácita de que a era da felicidade não será tão não-trágica, ou tão feliz.

"Tenho tentado modernizar a forma", anunciou Strindberg. O grande prefácio nos conta como ele destruiu a "peça construída" francesa, que tinha sido a base técnica do ibsenismo tardio. Os diálogos e cenários deveriam ser recortados e assimétricos. O monólogo, a pantomima e a dança devem ser reintroduzidos. O teatro deve ser pequeno e íntimo. Com uma nova técnica, segue uma nova concepção trágica. Como acontece na maior parte das tragédias burguesas, não existem heróis, mas embora grande parte do trabalho naturalista tenha sofrido de completa falta de qualquer concepção imaginativa de personagens, Strindberg torna a ausência de heróis um ponto positivo. As pessoas na vida real, insistia freqüentemente, não são "personagens" e ele definia seus próprios personagens como "conglomerados, criados em estágios da civilização vindos do passado e do presente, farrapos de humanidade, pedaços rasgados de roupas domingueiras transformadas em trapos — remendados juntos como acontece com a própria alma humana". Essa é a psicologia de Strindberg e sua idéia de modernismo está impressa na declaração: "Porque são personagens modernos, vivendo um período de transição mais historicamente apressado do que seu predecessor imediato, pelo menos, contruí minhas figuras como vacilantes, fora de foco, divididas entre o velho e o novo."

A filosofia a partir da qual Strindberg formula uma nova concepção trágica é um ramo nihilista do relativismo, embora nenhuma filosofia pareça artisticamente menos promissora do que essa.

Strindberg acredita que a tragédia signifique piedade e terror. A piedade depende somente da sensação de que o destino da heroína pudesse ser o nosso. O terror origina-se na "triste circunstância de que o gavião devora a pomba e a pulga devora o gavião", em decorrência da qual Strindberg pergunte: "Por que deveria ser isso remediado?" Da piedade e do terror juntos surge a exultação trágica: "Teremos uma reação extraordinariamente boa e alegre ao ver as florestas nacionais livres de árvores podres ou decadentes... Eu, pelo menos, descubro a alegria da vida em suas lutas violentas e cruéis."

A ausência de heróis e a mentalidade moderna, tornam confusos os elementos aristotélicos.

A piedade clássica não era o alívio da imunidade da própria pessoa; o terror clássico não era uma reflexão darwiniana sobre a luta pela existência; a exultação clássica não era uma celebração fascista da destruição do fraco. Ao fazer uma espécie de paródia séria das teorias clássicas da tragédia, Strindberg eleva a teoria naturalista de Zola ao nível da imaginação e, assim fazendo, também parodia Zola. Strindberg acredita que o mundo, que a ciência fria e objetivamente revela, não pode ser examinado nesse mesmo tom. Pensar que isso poderia ser feito foi o grande erro do zolaísmo. Na verdade, ele mostra a vida como sendo trágica. *Senhorita Júlia* é a tragédia do espírito darwiniano. Os conceitos que veicula são cada vez mais darwinianos, mas a interpretação trágica é, em si mesma, uma crítica ao darwinismo. Dentro dessa ironia existe uma outra, a ironia central da peça. Strindberg emprega a noção mais notória do relativismo nihilista — a noção de que todas as perspectivas são igualmente verdadeiras — com propósitos artísticos, com o propósito, em suma, de estabelecer uma deliberada dissonância, uma dissonância por trás da qual, no entanto, ouve-se — ou se pensa ouvir — um riso debochado:

> E o que ofende os cérebros simples é que minha ação não possa ser ligada a um motivo único, que o ponto de vista não seja sempre o mesmo. Um acontecimento na vida real — e esta descoberta é bem recente — geralmente surge de uma série de motivos mais profundos, mas, entre eles, o espectador escolhe de prefência aquele que sua razão consegue dominar mais facilmente, ou então aquele que reflita mais favoravelmente em seu poder de raciocínio. Um suicídio é cometido: maus negócios, diz o negociante; amor não correspondido, dizem as mulheres; doença, diz o inválido; esperanças perdidas, diz o arruinado. E pode ser que o motivo esteja em todas ou em nenhuma dessa direções.

A *Senhorita Júlia* não é sem-sentido; sem-sentido é o assunto de Strindberg. Como outras idéias suas são melhor conhecidas por uma geração não iluminada por O'Neill e O'Casey, isto para não mencionar os expressionistas, essa idéia, esse enfoque, freqüentemente é julgado como sendo a dádiva de Luigi Pirandello à cultura moderna.

Strindberg encarava o Naturalismo como algo que ele tivesse ultrapassado, mas, na realidade, nunca foi um seguidor de Zola. Uma diferença moral separa suas peças "naturalistas" de suas peças posteriores, ou "expressionistas". Nas primeiras, o elemento fantástico é simplesmente uma força demoníaca que destrói vidas; nas últimas, é também a soma de fantasia e imaginação criativa, que são associadas à religião; nelas, a irracionalidade da vida não leva à assustadora alegria de viver que se encontra em *Senhorita Júlia*, mas à resignação religiosa. O Naturalismo e o Expressionismo, os dois pólos da mente strindberguiana, são respostas ao desafio de um mundo darwiniano. Não são filosofias. São os dois padrões arquetípicos da derrota no mundo moderno; derrota diante de um nihilismo naturalista e derrota diante de um supernaturalismo compensatório.

Em Strindberg, a tragédia moderna está em processo de dissolução. A *Tragédie bourgeoise* começou com o respeito pelo caráter sólido do burguês; em *O Sonho*, de Strindberg, "os personagens dividem-se, duplicam-se. multiplicam-se, desaparecem, solidificam-se, obscurem, clareiam". Para Strindberg, não poderiam existir nem mesmo o Pastor Rosmers e Solness, o Construtor, cujas buscas da integridade tinham tido uma certa grandeza. O burguês, como Strindberg o vê, não é só doente, ele está prostrado. Sua prostração é mostrada quer diretamente, em fragmentos oníricos nos quais o personagem central está coberto de culpa, ou, em reverso, nos dramas "naturalistas", onde suas empreitadas mostram-se apenas em erupções de malignidade destrutiva. (Ibsen reflete uma sociedade de Gladstones, Strindberg é um premonitor da sociedade de Hitler). As peças de sonho encaminhavam ao Expressionismo e à evaporação da tragédia. No antigo período Tudor, nossas primeiras tragédias surgiram da preocupação medieval com a humilhação de grandes homens, que ensinavam o desprezo pelo mundo. Com Strindberg, a tragédia retorna ao útero medieval.

V

A tragédia da época burguesa, que culminou com Ibsen e foi sobrepujada por Strindberg, teve conseqüências em alguns dramaturgos dos quais nenhum é mais sintomático — em aspectos distintos — do que Frank Wedekind e Eugene O'Neill.

Acostumamo-nos a um tédio de *fin de siècle* com Ibsen e Strindberg. Mas Strindberg profetizou uma "reentrada das forças" e, em sua visão lúcida, é uma sugestão da espécie de domínio em que o barbarismo do século XX é real e verdadeiro. Se Ibsen e Strindberg representam o declínio da burguesia e de sua moralidade, Wedekind inventa um mundo no qual não existe burguesia nem moralidade. As forças reaparecem, e os nazistas (isto por volta de 1900) estão em cena. Em uma nota sobre sua peça, que podemos considerar extraordinária, Wedekind escreveu: "Ao invés do título *Erdgeist* (Espírito do Mundo), eu poderia ter escolhido *Realpsychologie*, com um significado semelhante ao de Realpolitik". *Realpolitik* significa a política reduzida à horripilante nudez moral da selva. Semelhantemente, Wedekind desnuda também o indivíduo.

Sua objeção a Ibsen reportava-se ao fato de este apresentar em suas peças o animal superior, o homem, e não animais inferiores vestidos em trajes humanos, como Wedekind vangloria-se de fazer no prólogo de *Erdgeist*:

Was seht ihr in den Lust — und Trauerspielen?
Haustiere...
Das wahre Tier, das wilde schöne Tier,
Das — meine Damen! — sehn Sie nur bei mir. (*)

(*) O que vêem nas comédias e tragédias?
Animais domésticos...
O *verdadeiro* animal, o *maravilhoso* animal selvagem,
Esse, senhoras... só verão no meu lugar.

Schigolch, Casti-Piani, Marquis von Keith, Hidalla, Morosini, Tschamper, Veit Kunz, Oaha e muitas outras criações de Wedekind formam a fauna humana mais fabulosa e fatal fora de Goya e Daumier. Wedeking apresenta um esboço satírico. Mas seu ponto de vista não é guiado pela razão ou pelo senso comum, como acontecia com o pragmatismo dos escritores cômicos, de Aristófanes e Molière. É religioso. Não é um crédulo e sua visão só alcança o mal. Para aqueles que não estejam acostumados com esse fenômeno cultural, só resta aceitar a palavra de Wedekind, de que sua intenção era unir a santidade com a beleza.

Em algumas das peças de Wedekind existe um elemento trágico, com o qual podemos aprender alguma coisa. Por exemplo, em *Tod und Teufel.* O enredo dessa peça em um ato, como aliás quase todos os enredos de Wedekind, é absurdo. Uma senhora, representante de uma sociedade abolicionista da escravidão branca, visita um procurador macabro, Marquis Casti-Piani, e apaixona-se por ele. O confronto da mulher, que acredita no espírito ortodoxo da moralidade, com o marquês, cuja crença é de que "a carne possui seu próprio espírito", é magnífico. Aparentemente, Wedekind concorda com o ponto de vista do marquês. Mas quando este aprende com uma experiente filha dos prazeres que os êxtases da carne ficam cada vez mais difíceis de ser obtidos, que a perseguição do prazer sensual é autodestruído, seu esquema diabólico de valores fica desequilibrado e ele se suicida. A peça termina com a moça beijando seus lábios mortos, fechando seus olhos e dizendo em prantos: "Você nunca sonhou com esta última desilusão em seus *Weltschmerz*: que uma *virgem* tivesse que fechar seus olhos por você!" O beijo faz lembrar Salomé e toda a história soa desagradavelmente "decadente". Mas isso não levaria em conta o tratamento que o próprio Wedekind dá a seu enredo. Vou escolher um aspecto da metamorfose notável que ele fez na encenação. Por ser, desde seu aparecimento, uma caricatura típica de uma moralista, Elfriede vai mudando misteriosamente até que passamos a simpatizar com ela, mesmo quando se encontra no bordel de Casti-Piani. Continua não sendo uma boa mulher à la Saroyan. É uma virgem que tem sua paixão sexual tremendamente despertada, o que a faz classificar o comércio do sexo como vergonhoso. Esse estranho triunfo do ser humano, em meio à morte física e moral, é *quase* trágico.

As distorções e involuções dos símbolos morais de Wedekind são uma objetivação precoce da mesma doença espiritual que emergiu, por um lado, no surrealismo, em autores como D. H. Lawrence e Henry Miller, e, de maneira diferente, em Franz Kafka. Em todas essas figuras diversas existe uma profunda consciência do caos, uma nostalgia do sobrenatural, daquele aspecto místico e misterioso da experiência, que a imaginação moderna tão freqüentemente tem descuidado. Wedekind é surrealista em sua técnica de choque, sua atmosfera de pesadelo, seu domínio do grotesco sexual. De sua plataforma moral, ele é lawrenciano. Mas, diferentemente desses autores que citamos, sua imaginação funcionava em termos teatrais, ocasionalmente em termos trágicos, ou, em denominação mais correta, pseudotrágicos. Talvez sua pseudotragédia mais louvada seja *Lulu*, como é geralmente conhecido, em drama, em duas partes: *Erdgeist* e *Die Büchse der Pandora*. A primeira parte da peça termina quando Lulu atira em seu amado. Sobre ela, Wedekind escreveu: "Quis excluir todas as idéias que são logicamente insustentáveis, como o amor, a lealdade, a gratidão." Na segunda parte, onde Wedekind tenta dar o ápice trágico da peça, a Condessa Geschwitz, que até chegar a esse ponto era apenas uma lésbica ridícula, amante de Lulu, vai se transformando lentamente, até que, sem que nenhum crítico perceba, alcança uma espécie de grandeza trágica, ao expressar seu amor, sua lealdade e sua gratidão. O lesbianismo não é sentimentalizado. A concepção da Condessa é lésbica, para conferir à sua virtude a origem mais anormal. Em nosso mundo, somente uma virtude distorcida pode vencer. É essa a versão de Wedekind da justiça poética. *Lulu* é o epitáfio da tragédia burguesa.

Desde Wedekind, muitos escritores têm cortejado Melpomene, sem perceber que a moça já está morta. *Tragedy of Nan* (uma das melhores peças inglesas deste século), de John Masefield, mostra o que acontece quando um homem tenta construir uma tragédia partindo apenas do conhecimento de como costumava ser a tragédia poética. Entre os trágicos não-trágicos, o mais espetacular e instrutivo ainda é Eugene O'Neill. Ele é um sucesso em tudo no teatro, exceto em ser trágico a ser cômico. Que outro escritor americano possui sua técnica, sua agilidade em usar as idéias, sua mente brilhante, seu interesse nas coisas importantes? Em nossos dias, O'Neill é um dos escritores mais dotados entre os que tentaram fazer a tragédia em trajes modernos ou em quaisquer outros trajes.

O crítico Joseph Wood Krutch, que parece participar da crença de Heine de que o mundo burguês é antitrágico porque não possui dignidade, acredita que O'Neill chegou muito mais próximo do que Ibsen da recriação de tragédia. Chama os trabalhos de Ibsen de "tratados sociológicos" que, diz ele, "significam alguma coisa", enquanto Sófocles, Shakespeare e O'Neill significam apenas que "os seres humanos são criaturas grandes e terríveis quando estão sob o jugo das grandes paixões". Além disso, continua Krutch, O'Neill é trágico de uma forma moderna: "Como todo grande escritor trágico, O'Neill deve aceitar as premissas de seu público, e o que acontece é que essas premissas não são as mesmas da Grécia antiga ou da Inglaterra elizabethana e sim, as da psicologia moderna."

A psicologia, tão amada por O'Neill, provou ser tão fascinante, para tanta gente, quanto a modernidade de suas técnicas teatrais. Outro toque moderno em sua crença de que o único assunto grandioso é o conflito entre a religião e o materialismo, no qual, a vitória do primeiro já é predestinada, embora não tenha sido claramente anunciada até 1933. Krutch chama tudo isto de "a descoberta de um equivalente moderno para Ésquilo e Shakespeare", uma questão que não é estranha para os leitores de Hebbel ou do desprezado Ibsen. Mas a suposição, presente inofensivamente em Hebbel, de que o coração da tragédia encontra-se em um nível mais profundo do que o histórico, um nível imutável, metafísico, em O'Neill leva a um domínio que está fora do trágico, como talvez até mesmo fora do domínio da imaginação. "A maioria das peças modernas", diz O'Neill, "está preocupada com a relação entre o homem e o homem, mas isso não me interessa absolutamente. Estou interessado somente na relação do homem com Deus." Fazendo a concessão para a lisonja do escritor criativo, e fazendo a O'Neill o favor de não tomar sua assertiva literalmente, ainda assim, podemos julgar descobrir, nessa confissão, uma das fontes da sua fraqueza. Em seus trabalhos posteriores, O'Neill torna-se gradativamente indiferente às questões da vida, da sociedade, da história, quanto aos aspectos que fascinaram os mestres da tragédia, e passou a cortejar a abstração *Homem* e a arquiabstração *Deus*. A tragédia é transportada para o intenso vazio. O que o filósofo Georg Simmel disse sobre os expressionistas é ainda mais verdadeiro sobre O'Neill: "Eles tentam apreender a vida em sua essência, mas sem o seu conteúdo.

O'Neill apresenta sempre um conflito exterior, assim como um conflito simples de idéias. A tensão que falta em seu trabalho é a interior. É isso que o distingue de Ibsen e de Strindberg. Ibsen sempre insistiu em que, em uma peça, até mesmo um conflito mundial deveria ter a projeção de alguma experiência que o dramaturgo tivesse vivenciado. Declarou:

"O segredo da literatura dos tempos modernos reside no fato da vivência do dramaturgo dos fatos expostos." Strindberg conhecia esse segredo. As visões caleidoscópicas de suas últimas fantasias expressam as forças múltiplas que batalhavam em seu coração e em sua cabeça. E quando Strindberg interessa-se mais por Deus em suas relações com os homens, não comete o engano de tentar a tragédia.

Comparando *O Luto Fica Bem em Electra* com *Hamlet* e *Macbeth*, Krutch faz a seguinte observação: "Percebe-se que falta apenas uma coisa e que essa coisa é a linguagem — palavras tão emocionantes quanto as ações que as acompanham." Para muitos de nós, isto encerraria o caso. É claro que um drama não-verbalizado é um drama não-dramatizado; a subordinação das palavras a outros fatores teatrais significa a morte para o drama. Se uma peça não possui "apenas uma coisa e essa... coisa é a linguagem", sentiremos falta de algo mais importante que a emoção. Sentiremos falta da tragédia. Uma tragédia é uma espécie de poema. O'Neill é adepto de juntar grande quantidade de emoção sexual e uma técnica modernista. Na realidade, sua intenção primordial é querer dar uma casca "moderna" a uma noz "eterna". Mas a síntese poética é muito mais do que juntar dois mais dois. Devemos estar capacitados também para afirmar que, — em um sentido legítimo — a noz é "moderna" e a casca, "eterna". O engano de O'Neill já é bastante antigo. Ele busca a grandeza, imitando e explorando o grande, e vê a permanência da arte como um desvio do local e do temporal. Mas a permanência só é adquirida paradoxalmente por uma penetração profunda do presente, e a grandeza dos clássicos será melhor igualada se formos tão independentes quanto os escritores clássicos o foram, como Horácio e Pope disseram.

As primeiras peças de O'Neill sobre o mar provam que, se ele evitasse a tragédia, poderia ser um dramaturgo altamente satisfatório. Em seu fracasso em rivalizar com Shakespeare, sentimo-nos justificados em ver mais do que incapacidade pessoal ou um engano na teoria dramática. Será uma presunção de sabedoria, depois do fato consumado, se afirmarmos que a época de O'Neill não foi uma daquelas poucas que estariam ultrapassadas para a tragédia, embora tivessem surgido dramas elevados com características não-trágicas e não-cômicas, desde Tchekhov até Garcia Lorca e Bertolt Brecht? Verificando pelo foco da perspectiva limitada de 1946, parece plausível classificarmos *Estranho Interlúdio* e *O Luto Fica Bem em Electra* como um restolho grotesco da "tragédia burguesa". Diferentemente de Wedekind e Strindberg. O'Neill ainda não foi capaz de representar adequadamente o mundo burguês com o pesadelo que se tornou no século XX, embora suas descrições da neurose e da decadência sejam um movimento elaborado e superconsciente nessa direção. A tendência *inconsciente* simbólica, mais poderosa de O'Neill, era tentar fugir do mundo burguês, não como Wedekind fez, colocando-o em sua cabeça, mas tentando negar sua existência, proclamando uma realidade exclusiva para o eterno.

Era o próprio O'Neill que permanecia em sua cabeça.

E assim termina a *tragédie bourgeoise*. O que podemos observar em sua história não é apenas um capítulo da história da burguesia. Trata-se de um aspecto fascinantemente intrincado dos destinos mutantes de uma forma artística que, pelo menos nas peças de Ibsen, contaram uma verdade trágica de uma época, alcançando assim a única imortalidade existente. Já sabemos o que o romance moderno tem feito. E estamos conscientes do alcance da poesia moderna e mais vagamente da música e da arte. Sobre a dramaturgia, muitos de nós sabemos apenas que Ibsen é ponderado e Shaw é frívolo. E isto é pior do que saber pouco, porque é saber o que não é.

"A principal diferença entre Shakespeare e Schiller é esta: em Shakespeare, o desenvolvimento interior é a coisa mais importante, e a tragédia exterior, ou seja, a ação, o acontecimento, ocorre como uma conseqüência necessária e, ao mesmo tempo, uma externalização simbólica do desenvolvimento interno, enquanto em Schiller, o que acontece é o oposto."

OTTO LUDWIG

3 — A TRAGÉDIA EM TRAJES DE ÉPOCA

I

A "TRAGÉDIA BURGUESA" FOI A EXPRESSÃO TRÁGICA MAIS direta de uma época de classe-média. Mas, como vemos em grande parte de sua história, parece que foi, talvez, nada mais que uma excentricidade ou um esporte de natureza, tão poucas foram as peças escritas no gênero, tão grande o prestígio, quando não as conquistas contínuas, da tragédia ortodoxa ainda expressando-se solenemente em alexandrinos, dísticos heróicos ou versos brancos. A história da tragédia ortodoxa, depois de 1700, mostra um declínio ininterrupto, se acreditarmos naqueles que insistem na pequenez da modernidade, e, em nossa indignidade antitrágica, podemos afirmar que encontramos o fim da tragédia no mundo moderno. No entanto, encontramos uma série de tentativas significativas e, sem dúvida alguma, frutíferas, de alcançar para o drama uma forma tão elevada e poética, tão grandemente sublime quanto a tragédia poética. Dessas tentativas, talvez três sejam as mais significativas: as tentativas dos alemães *Klassiker* Lessing, Goethe e Schiller; a tentativa de Richard Wagner; e a dos intitulados Neo-Românticos no final do século XIX.

Foi Lessing quem encaminhou os esforços dos poetas trágicos para novos rumos. Quanto isto significou em ousadia e originalidade ficará claro se nos lembrarmos que até mesmo uma mente tão corajosa e empreendedora quanto a de Voltaire ficava satisfeita em escrever tragédias no velho estilo (embora tenha sugerido algumas alterações nos padrões antigos). Como a crítica de Lessing limpou o terreno para toda espécie de esforços novos, como suas peças domésticas transformaram o drama burguês de uma experiência para um gênero, assim, sua obra *Nathan der Weise*, apesar de não ser uma grande tragédia, para falar a verdade não sendo nem uma tragédia, inaugurou uma era onde o drama orientava-se em uma direção trágica como nunca tinha acontecido: a era dos grandes mestres alemães Schiller e Goethe, dos quais o Drama Romântico Francês foi uma conseqüência e as peças de Kleist, um ramo extraordinário.

As aquisições dramáticas de Goethe e Schiller foram louvadas repetidamente por gerações de estudantes e, até mesmo, na Alemanha pelo menos, pelos críticos. São resultados notáveis e complexos. No entanto, se perguntarmos que nova forma de tragédia eles deram ao mundo, ou, pelo menos, que forma antiga continuaram ou reviveram, as respostas não vêm tão facilmente. Goethe talvez seja neste aspecto — e neste somente — o caso mais direto. Como devemos classificá-lo como dramaturgo?

Seu dom, tão impressionantemente completo, tornou inevitável que Goethe experimentasse o drama. As circunstâncias nomearam-no diretor de um teatro, tendo Schiller como colega. No entanto, Goethe não foi um mestre no drama. Sua obra, *Goetz von Berlichingen*, tem grande força histriônica e o tempo necessário; seria uma tendência natural pensar-se que esse jovem, que foi capaz de escrever tal trabalho, tivesse nascido para o teatro; porém, Goethe a julgava uma peça para ser lida e não ficou interessado em desenvolver sua teatralidade. *Egmont* possui o charme e a espécie de ardor social-revolucionário que faz o bom teatro; mas, levando-se em consideração a riqueza do gênio de Goethe, a textura é surpreendentemente rala e a construção tão inconsistente, que é óbvio que não recebeu a atenção merecida por Goethe. Cada vez mais, o drama tornou-se, para Goethe, uma conveniência meramente formal. *Tasso*, *Iphigenie* e, acima de todos, *Fausto*, são poemas não-dramáticos em forma dramática. O assunto fica mais complicado, e a definição entre drama e poesia, mais confusa, pelo fato de esses poemas conterem algumas cenas dramáticas.

A respeito deste assunto, como de qualquer outro aspecto dramático que examinou, a opinião de Egon Friedell é iluminada. Segundo ele, Goethe estaria insatisfeito até com a convenção teatral mais necessária. Criara uma vida tão completa para seus personagens, que, por assim dizer, a quarta parede que o diretor tirara do palco com tanto tato, foi recolocada no lugar, e o auditório foi fechado. Personagens realmente teatrais, diz Friedell, não são seres humanos completos; fazem parte da natureza do teatro; falando literal e figurativamente, existem em aposentos sem uma das paredes.

Se a teoria teatral de Friedell soa a nossos ouvidos muito semelhante aos argumentos de nossos campeões contemporâneos do teatro contra o drama, ou muito parecida, digamos, com a noção de George Jean Nathan de que o drama não é para ser levado tão a sério, ajuda-nos no entanto a distinguir Goethe de Schiller. Goethe, poder-se-ia quase que dizer, é antiteatral. Ele vira as costas para a platéia. Ao contrário, Schiller é teatro tanto no bom quanto no mau sentido. Conhece e respeita a forma teatral. É capaz de pensar em termos de espetáculo e movimentos teatrais. Suas observações, suas direções de palco, seu trabalho no teatro, sem mencionar o corpo central de sua dramaturgia, testemunham seu interesse nos efeitos de uma montagem real sobre platéias reais. E vai ainda mais longe. Se Shiller não tivesse se tornado um clássico oficial — um processo que significa a solenificação e, portanto, a conseqüente ossificação de qualquer gênio — teria se tornado famoso como um organizador de espetáculos inescrupuloso. Já vimos que o final de *Kabale und Liebe* é acidental. Foram feitos finais alternativos para várias peças de Schiller, alguns dos quais foram trabalhos do próprio Schiller. Seu domínio da intriga, do veneno e da paixão era algo que um Scribe ou um Hugo poderiam ter invejado. *Don Carlos* pode ter um enredo mais habilidoso e intrigante que *Un Verre d'Eau* ou *Hernani*. Mas não é nem um pouco menos engenhoso.

A esta altura alguém poderia argumentar: "Intriga sombria, paixão e crime, isto não prova nada contra Schiller. Os enredos de Shakespeare não são mais sombrios ainda? Isso para não falar na *Duchess of Malfi* de Webster." A lembrança de que Shakespeare e Webster utilizaram fábulas irracionais induz a questão de se Schiller também "faz alguma coisa" com seu enredo, e se ele, como Shakespeare e Webster, o torna um instrumento para um propósito mais elevado? É certo que Schiller não revive o espírito da tragédia elizabethana. Mas, mesmo assim, pode ser defendido. E a defesa seria baseada na afirmação: "Schiller é um dramaturgo de idéias."

A idéia é um conceito vago. Num sentido existem idéias em todas as palavras e, portanto, em todo o drama. A tragédia sempre sugeriu idéias concernentes ao significado da vida humana. A comédia sugeriu idéias de condutas certas e erradas. Raramente, no entanto, as idéias foram a espinha dorsal de um drama. Até mesmo em Molière, é somente num texto retrospectivo, como *A Escola de Mulheres*, que a idéia é tudo. Embora *O Misantropo* possa ser uma exceção tanto a esta quanto a tantas outras regras, pode-se muito bem dizer que Molière *usa* as idéias, mas não constrói seus dramas a partir delas. Colocando-se *O Misantropo* de lado, pode ser novamente sugerido que Molière usa idéias aceitas, deixa seus personagens incorporá-las e resolvê-las. Os personagens lutam, as idéias permanecem quietas e sem ser molestadas. Num drama de idéias, por outro lado, as mesmas são questionadas, e é através do questionamento, e somente através dele, que as idéias se tornam dramáticas, pois raramente, quase nunca, existiu um drama sem conflito. Acreditamos que Lessing foi o primeiro escritor a ver claramente que, desde que seja sobre o conflito e não sobre a ação proeminente que o drama dependa, poderia existir um drama no qual o conflito básico fosse o das idéias, que tal drama poderia ser peculiarmente apropriado a um mundo sem fé, sem filosofia ou uma idéia comum. De acordo com essa idéia, Lessing escolheu precisamente a ausência de uma fé comum como tema de seu denso drama *Nathan*, no qual a dialética do tema está unida com a dialética da dramaturgia: os diferentes fios do drama, reunidos pela unidade da estrutura, são idênticos às diferentes fés que, pela tolerância — a idéia liderante da peça — são reveladas como uma só.

Onde Lessing prometeu, Schiller tentou cumprir. Através de *Don Carlos* e *Guilherme Tell*, ganhou nome como dramaturgo político e escreveu linhas que os nazistas tiveram que censurar, mais de um século depois. Foi saudado pelos liberais como precursor e pelos nazistas como *kampfgenosse*. Seria escarnecido pelos esquerdistas como sendo um burguês liberal e pelos direitistas, como um humanitário. Em *Marquis Posa* e *Guilherme Tell*, justificou a reforma, a tolerância e o tiranicídio: mesmo assim, não era um entusiasta imaturo; cuidadosamente, faz Posa declarar que suas idéias, precursoras do século XVIII, estavam adiante do século XVI no qual vive; o tiranicídio de Tell é por ele limitado com uma dúzia de restrições que, em verdade salvaguardam as cabeças dos reis.

Já indiquei que um texto clássico por vezes apaga as qualidades mais leves de um trabalho; por outro lado, não deixa que seus defeitos sejam conhecidos. *Don Carlos* não é apenas uma peça longa. É também desajeitada. Schiller amarrou e desamarrou vários nós para promover a intriga em várias peças. Acrescentou então Posa e suas idéias, sem tentar integrar o todo. Embora *Don Carlos* deva ser mencionado em qualquer consideração sobre a tragédia moderna, não se trata de uma tragédia exatamente, e, sim, de um melodrama inteligente, transformado em clássico por suas críticas, seu tom elevado e sua eloqüência forense. E no final, como em várias peças de Marlowe, que também estavam repletas de absurdos, é irresistível; Marlowe e Schiller exercem uma fascinação que raramente pode ser explicada e que é conseguida pelo uso que fazem de truques.

Guilherme Tell é uma peça que satisfaz mais do que *Don Carlos*. Não apresentando a exuberância, a complicação e os absurdos da peça anterior, *Guilherme Tell* é uma fusão bem-sucedida da idéia com o acontecimento, do personagem com o feitos. É uma tragédia? Não importa se o final é feliz, se a peça possui a têmpera e a extensão da tragédia. Mas ela tem? Tem seriedade em abundância. Tem um herói também, que é *testado* até o ponto mais alto, como a tragédia costuma fazer. E ser testado é trágico? O primeiro impacto de Tell é escolher entre a morte ou atirar numa maçã colocada sobre a cabeça de seu filho. Escolhe a morte, naturalmente, até saber que seu filho seria morto com ele. A escolha então passa a ser a morte de ambos, ou Tell corre o risco de matar seu filho. Esta — a última escolha de Tell — não é absolutamente trágica, pois não é na realidade uma escolha. Só existe uma coisa a fazer: tentar salvar as duas vidas atirando. Tell atira e, mais tarde, mata o tirano Gessler, que o obrigara a atirar. As duas ações são esplendidamente heróicas. Mas constituem alguma coisa mais próxima de uma história bem-sucedida do que de uma tragédia.

Aqueles que sentem falta de ambigüidade do famoso clímax e do *coup de théâtre* devem ficar confundidos pela extensão e a discursividade da seqüência, além das queixas intermináveis, temperadas pelo nervosismo comum a um clássico. A cena da maçã é no terceiro ato. No quarto ato Tell mata o vilão, mas a ação é rápida e quase superficial. A maior parte do ato é falada. Dois grandes discursos, no melhor estilo de Schiller — Attinghausen argumentando por uma frente unida e Tell justificando o assassinato de Gessler — são os suportes gêmeos, nos quais o ato repousa. Mas a essa altura, os críticos e diretores não agüentavam mais. Tinham aprendido na escola que a palavra *drama* significava originalmente ação. Destemidamente, Schiller desafia a etimologia e os críticos em outro longo ato, o quinto, de novo quase que completamente devotado ao argumento. Outro tirano-assassino aproxima-se de Tell, como que de um irmão. Os pensamentos de Schiller sobre o assunto são levados para casa, quando Tell repudia o homem que assassinara o imperador por motivos pessoais e não por necessidade pública. Tell diz:

Nichts teil ich mit dir — Gemordet
Hast du, ich hab mein teuerstes verteidigt (*)

e nesse ponto a peça termina com uma agradável cena pastoral, celebrando os méritos e belezas da Suíça. *Guilherme Tell*, portanto, é várias coisas: oratória, debate, idílio, aventura, apologia, lenda, documentário. Como poema, como teatro, como lição, é muito rica. Não é tolice sugerir que como tragédia não existe?

Se tivéssemos que resumir em formulações históricas o mundo iridescente do teatro de Schiller, nossas conclusões poderiam ser mais ou menos assim: enquanto numa peça — *Kabale und Liebe* — ele ensaiou com sucesso o novo gênero intermediário, em outras procurou renovar a grande tradição trágica, retornando, por cima dos classicistas franceses e alemães, a Shakespeare. Mas uma influência vinda do passado é inevitavelmente assimilada. O shakespearianismo de Schiller está exatamente duzentos anos distante de Shakespeare. Quando Schiller traduziu *Macbeth*, substituiu a prosa obscena do porteiro por uma canção dignificante, uma substituição que foi qualificada de acadêmica, teutônica e assim por diante. Na verdade, a alteração é astuta e genuinamente teatral. As platéias melhores, como observei pela minha experiência, ficam embaraçadas com a cena de Shakespeare; as piores, riem dela. Mesmo assim, a versão de Schiller é decididamente não-shakespeariana. Demonstra uma aptidão para um compromisso com a platéia e uma preocupação com a seqüência

---

(*) Nada dividirei com você — Você assassinou,
Protejo minha possessão mais querida.

dramática: a canção de alvorada em seguida a um assassinato — razoavelmente criada, mais do que criativamente elaborada. Schiller foi mais um pensador do que Shakespeare. Enquanto o último *apresenta* coisas, Schiller escreve *sobre* coisas. Seu shakespearianismo é, em primeiro lugar, um estímulo a um trabalho independente, e, em segundo, uma preocupação com a forma, pois escolheu peças longas, de várias cenas, abertas como as elizabethanas e não como peças francesas, concisas triplamente unificadas, fechadas. O espírito e o significado de Schiller é anti-shakespeariano.

Seja de que forma analisarmos a perspectiva de Schiller — observando a influência de Rousseau, ou Kant, ou Goethe — concordaremos todos que ela é um reflexo de seu tempo, e conseqüentemente, mesmo por um ângulo ortodoxo, antitrágico. Ficamos tentados a acreditar que sua musa não é Melpomene, mas Clio. Poderíamos perguntar: o que é seu *Wallenstein* além de um subproduto de sua história da Guerra dos Trinta Anos? Seu ato mais original, diz um crítico, não é trazer para o palco a vida comunitária além da individual? São sugestões muito valiosas para seu estudo. Ao mesmo tempo em que olha invejosamente para Shakespeare e para os Gregos, Schiller olha também para a frente, à procura de um drama de idéias sociais. Alfred de Vigny, quando escreveu sobre um "*drame de la pensée*", e Friedrich Hebbel, quando escreveu a respeito de um drama fundamentado na Idéia, estavam prosseguindo de onde Schiller havia parado. Neste aspecto, sem dúvida alguma, Schiller pode ser considerado um desbravador de caminhos. Dificilmente poderá ser considerado como um recriador da tragédia.

O século XIX presenciou várias tentativas de fazer o que Schiller não tinha conseguido. Quase todos os poetas maiores, sem falar nos menores, tentaram marcar sua presença: geralmente temos a tendência de esquecer que Byron foi muito admirado por trabalhos como *Caim*, e que até mesmo Keats sofria de uma nostalgia shakespeariana. Benjamin Constant escreveu uma adaptação francesa de *Wallenstein*; Dumas *pai* debruçou-se sobre Schiller, e o bandido-herói Hernani, de Victor Hugo, é o herdeiro do ladrão Karl Moor, de Schiller; não menos importante que tudo isto, os alemães levaram os românticos franceses de volta a Shakespeare. Dando-nos conta disso, é deprimente perceber que o Drama Romântico Francês é um enorme fracasso, que *Hernani* é um clássico escrito por um professor escolar, muito inferior a qualquer um dos trabalhos de Schiller (sem comparar a Shakespeare, como Matthew Arnold fez), e que as peças dos românticos franceses foram mais bem-sucedidas, quando o foram, no palco operístico, ao qual foram destinadas por Deus, quando não por seus autores. Muito mais consideráveis foram os esforços de Kleist e Hebbel, do excêntrico Grabbe e até mesmo do acadêmico Grillparzer. A história da grande tradição trágica não poderia omiti-los. Mas, neste ponto, existe um homem de teatro que clama por consideração. Richard Wagner chama nossa atenção, porque ofereceu uma solução inteiramente diferente ao problema do drama trágico, uma teoria e uma prática saudadas com tais gritos de alegria e de raiva, como nenhum outro artista tinha sido louvado antes.

II

Se existe um ponto em que tanto um wagneriano quanto um antiwagneriano têm que concordar, é que Wagner foi, antes e acima de tudo, um homem de teatro. O Drama representava para Wagner a arte mais elevada, e, se ele é mais conhecido como músico, é porque tentou alcançar o Drama através da música, uma arte para a qual, apesar de não ser este o seu desejo, era tão bem dotado. Wagner estava perfeitamente consciente da situação do teatro em sua época, da mesma forma que Friedrich Hebbel.

Deu-nos uma estimativa completa da história teatral mais recente, em seu ensaio *A Arte Alemã e a Política Alemã* (1867). Desde janeiro de 1846, escrevia ao crítico Hanslick nos seguintes termos: "Encaro meus trabalhos atuais e futuros simplesmente como experiências para verificar se a ópera é possível." Muito em breve, as "simples experiências" cresceram em sua opinião e passaram a ser "um trabalho de arte que, embora difira tanto da ópera quanto do drama moderno, deve elevar-se acima deles, alcançando a sua finalidade através de tendências escolhidas de ambos e unificados como um todo ideal e livre."

A obra de arte wagneriana, que ele a princípio chamava de *musikdrama* e *gesamtkunstwerk* e, mais tarde, simplesmente de *ópera*, foi sem dúvida outra tentativa para criar um drama superior com sentido tráfico no mundo moderno. "Somente pela ópera," escreveu Wagner, "nosso teatro pode elevar-se novamente." No entanto, embora tenha acrescentado muita coisa com seus libretos, Wagner não entendia, como Gluck e Hugo Wolf, que o músico devesse simplesmente sublinhar as palavras. A noção de que ele tenha feito isto é um dos erros mais corriqueiros a respeito do wagnerianismo. Mas foi o próprio Wagner quem escreveu: "A união da música com a poesia deve sempre terminar em... uma subordinação da última." Não era a literatura e sim o teatro que Wagner acreditava ser "a única criação suprema indivisível". Sendo um dos fundadores do que agora é conhecido como a filosofia popular do drama, segundo a qual as palavras de um drama são apenas um "roteiro", um pequeno fragmento de uma imensa estrutura, Wagner é, fundamentalmente, antiliterário.

Em seu ensaio sobre atores e cantores, insiste em que o autor participa de uma peça somente na medida em que antecipa os efeitos da apresentação no palco. É uma idéia importante em si mesma, embora quem a promova quase sempre julgue que a poesia não é teatral.

Já foi dito que, enquanto Lortzing escrevia libretos para suas próprias partituras, Wagner compunha partituras para seus próprios libretos. O epigrama não é verdadeiro se quer sugerir que Wagner era mais um escritor que um compositor. *É* verdade que a imaginação de Wagner era pictográfica e teatral. Seu primeiro trabalho completo foi uma juvenil tragédia neo-elizabethana. Seus primeiros entusiasmos foram teatrais.

Foi uma apresentação da famosa Madame Schröder-Devrient que mostrou a Wagner suas próprias possibilidades para o canto e a representação heróicos. "Quando, há vinte anos," Wagner escreveu em 1861, "fiquei em Paris durante algum tempo, a perfeição musical e plástica de *mise-en-scène*, a que assisti no Grand Opera, não poderia deixar de causar a impressão mais estimulante e deslumbrante." Quanto aos libretos, Wagner escreveu que Eugène Scribe lhe teria servido de modelo significativo. Embora a velho Wagner manifestasse desprezo por Scribe, o jovem Wagner tinha escrito: "Que extraordinário deve ser o gênio de Scribe", e "Sem Scribe, não haveria ópera, nem peças, nem uma diversão verdadeira". Scribe, deve ser lembrado aqui, foi o Noel Coward do século XIX: um homem que não sabia quase nada de "drama", e quase tudo de "teatro".

Mesmo sem Wagner, o início e os meados do século XIX deveriam apresentar maiores sucessos na ópera que nos dramas não-musicais. O drama falado parecia estar ameaçado de extinção. O que Wagner planejou fazer foi confirmar essa vitória da ópera, insuflando nela toda a engenhosidade teatral de Scribe. E mais ainda. Acrescentaria a dignidade trágica. O teatro dramático seria capaz de fazer melhor o que a ópera não conseguiria, juntando tudo numa mistura gloriosa. Mas a tradição operística não era trágica. As óperas dos antigos mestres Mozart e Gluck, e do jovem Spontini, não terminavam tragicamente. Algumas das novas óperas românticas tinham um final catastrófico, sem qualquer aspiração a uma motivação trágica. Vejamos, por exemplo, uma descrição de Wagner do que Meyerbeer, colaborador musical de Scribe, exigia de um libreto: ele "queria uma miscelânea monstruosa, heterogênea, romântico-histórica, diabólico-religiosa, fanático-libidinosa, sacrofrívola, misteriosa-criminosa, destrutiva-sentimental, dramática, descobrindo, desta maneira, um material para uma curiosa música quimérica." Parece até Nietzsche falando sobre Wagner em sua fase final! (O jovem Nietzsche entendia que Wagner queria restaurar a tragédia.) Em sua adaptação da *Iphigenia* de Gluck, Wagner recolocou o final dado por Eurípides. Tentou, em parte, redimir o tipo de ópera Romântica que começou a praticar por meio de interpretações alegóricas do mito, porém, mais do que tudo, injetando drama na própria música.

Otto Ludwig, talvez um dos mais importantes filósofos do drama, disse que, em essência, ele era o casamento de duas artes: a representação e a poesia. Wagner substituiu a fórmula para: representação e música. "Aqui a orquestra infinitamente potente", escreveu, "ali a mímica dramática; aqui o útero materno do drama ideal, ali sua representação, trazida em cada mão pelo som." Numa ópera de Wagner ouve-se menos do libreto do que em outra qualquer: o significado deve ser transferido para a orquestra. A pergunta geralmente feita sobre a música dramática resultante é: que tal é ela enquanto música? No entanto, o que deveríamos perguntar seria: e que tal é ela enquanto drama?

Os críticos do drama poético dos elizabethanos sugeriram-nos que examinássemos não apenas o aspecto "linear" do enredo, mas também o aspecto "espacial", no qual o temperamento, a atitude e a versificação são dispostos artisticamente. O drama musical de Wagner consiste quase que exclusivamente em tais padrões contrastantes. Uma das idéias mais conhecidas de Wagner é que a sinfonia é o desenvolvimento de ritmos de dança; ele acreditava que a ação dramática fosse uma forma desenvolvida de dança. Lembramo-nos novamente dos promotores contemporâneos das artes teatrais, que frisam todos os elementos de um drama, exceto seus elementos literários. O drama torna-se, assim, um problema em forma visual e auditiva. Mas Wagner vai mais adiante. Como observou Paul Bekker, um de seus maiores intérpretes: os dramas musicais são de duas espécies: os dramas harmônicos (*As Fadas*, *Rienzi*, *O Anel*, *Die Meistersinger*) e os dramas cromáticos, dos quais *Tristão* é o grande exemplo. Num desses conjuntos de composições, o padrão básico é de uma harmonia pura, quebrada pela dissonância; no outro, é uma resolução repetida de dissonâncias; nos dois, um artifício repetido indefinidamente forma a base. Alguns ouvintes ficam compreensivelmente furiosos. Como o compositor Busoni percebeu, a música de Wagner consiste em crescendos que chegam rapidamente a um clímax, seguidos por um diminuendo e outro crescendo e outro clímax, e assim *ad infinitum*. Acima de tudo, o caráter da música é determinado por considerações não-musicais; a modulação é facilitada por mudanças rápidas no sentimento dramático, e os puristas ficam escandalizados com a ausência de uma construção puramente musical. A música, se considerada dramaticamente, torna-se um agente impressionante de temperamento e psicologia, de rapidez agradável e um condutor direto do sentimento. Não é de se espantar que os wagnerianos inveterados, apanhados nessa onda, tivessem julgado o drama "literário" um riacho seco.

"Como músico, Wagner é considerado entre os pintores; como poeta, entre os músicos; como artista, geralmente entre os atores": estas palavras hostis de Nietzsche não estão distantes da teoria ditada pelo próprio Wagner. Até mesmo o mais devotado dos wagnerianos tem que admitir que Wagner foi principalmente um "ator", um homem do teatro, e que ele busca uma interação irônica em seu trabalho intercambiando as funções das artes. Como Bekker disse: "Sobre o palco caminham os sons, não as pessoas. Elas não falam, mas cantam as palavras, não pensam, sentem. Semelhantemente, na forma musical, as pessoas, e não as notas, movem-se, não soando mas conversando em relações de tons, não fomando padrões, mas ações." Wagner transforma o idealismo natural da música absoluta no seu oposto: a referência concreta da música programada, a própria corporificação da representação no palco, que ele tinha tentado reverter pela magia de um assunto mitológico, de uma montagem moderna e de um novo tipo de construção teatral, no qual, um auditório unificado e escuro e um "abismo místico", criado por um proscênio e uma orquestra coberta, todos representavam a sua parte.

Por esse lado, Wagner pretendia ser, ao mesmo tempo, um Shakespeare e um Beethoven. Tornaria o som visível e a luz audível. Unindo o som e a luz, o invisível e o visível, o sujeito e o objeto, criaria um drama mais elevado. "As melodias de Beethoven," escreveu, "transmitem a mesma verdade que os fantasmas de Shakespeare: os dois tornar-se-iam um único, se o músico conseguisse conduzir tanto o mundo sonoro quanto o da luz." Para perceber como Wagner conseguiu isto, é preciso ver um de seus trabalhos representados; para compreender sua intenção, que é outro assunto bem diferente, é preciso examinar os argumentos de seu pequeno livro, *Beethoven.* Os mundos de Beethoven e de Shakespeare, diz Wagner, diferem "apenas pelas leis da expansão e do movimento que as governam... Uma forma artística perfeita, conseqüentemente, deve começar do ponto no qual essas leis coincidem". Com uma prontidão notável para responder a pergunta mais irrespondível, Wagner declara que "o ponto no qual essas leis coincidem" é: o mundo dos sonhos. A resposta não tem um sentido claro, mas presume-se que ele quis dizer que apesar de as formas de expressão dos poetas e dos músicos serem diferentes, suas fantasias e sentimentos podem ser semelhantes. Provavelmente, bem no fundo de sua mente, também existisse seu amor pela fantasmagoria, aquele domínio no qual sua combinação da música programada e da história irreal parecesse estar mais à vontade. As óperas de Wagner diferem completamente umas das outras, mas possuem uma coisa em comum: uma atmosfera de fantasmagoria. Mas a tentativa de ser tanto Beethoven quanto Shakespeare naturalmente produziu um resultado bastante diferente.

Wagner possivelmente percebeu que nenhum padrão de temperamento poderia ser expresso em música para se constituir numa tragédia, e ocasionalmente tentou expressar uma teoria completamente trágica que possuísse alguma plausibilidade à *primeira vista.* Assim como Hebbel jogou com Hegel em cima de afirmativa do poeta alterando completamente o significado de Hegel, Wagner jogou com Schopenhauer e chegou, através de um jargão schopenhauriano, a um ponto de vista anti-schopenhauriano. A filosofia sobre a música de Schopenhauer era muito mais favorável à música absoluta do que a de Wagner, mas este lembrou maldosamente os altos cumprimentos que Schopenhauer tinha feito à arte que elimina a relação sujeito-objeto e que nos põe frente a frente com a Idéia. Com a visão schopenhauriana descobriu que o mundo dos fenômenos é uma ilusão, mas uma ilusão que pode ser desvendada e, portanto, destruída pela música. Infelizmente, Wagner tinha em mente a música *dramática*, ou seja, a música que despreza o mundo dos fenômenos, que se acredita ser uma ilusão. A teoria é confusa, mas nela avistamos uma noção nebulosa de uma concepção trágica shakespeariana, que vê o mundo como uma batalha do sentimento do ser humano contra o destino e o tempo. Em *Tristão*, o tempo e o destino parecem ser conquistados em um sentido transcendental, assim como em *Antônio e Cleópatra*, pela grandeza de uma paixão de sacrifício. A transfiguração de Cleópatra pela poesia é difícil de ser interpretada, pois não se pode acreditar que a rainha do Egito fosse uma grande poeta elizabethana, e, mesmo se fosse, seu destino seria menos cruel. Mas, pode-se argumentar, o que a disposição da última grande fala faz por Cleópatra, a última grande ária faz por Isolda.

Mesmo assim, Wagner não é shakespeariano, não só por pertencer a uma época em que o significado trágico encontrara significado diferente (por Ibsen), e não só por ser inferior a Shakespeare. Ele pensara ter acrescentado a Shakespeare (S) o gênio de um Beethoven (B), mas, em vez disso, foi W, uma terceira entidade. A distinção essencial é a que existe entre o drama e a ópera. A música é uma das artes menos limitadas para a expressão de todos os tipos de afeto. O drama, como é apresentado por meio de palavras, trata não só de afetos, nem de objetos (alguns dos quais estão dentro do espaço da música), mas também de conceitos que a música não consegue tocar e que um libreto não pode manejar abertamente. A distinção que tenho em mente, chegou a mim quando assisti a *Otelo* de Shakespeare e a *Otelo* de Verdi quase que ao mesmo tempo. Para várias pessoas que não aceitam Wagner, a ópera de Verdi é mais aceitável como teatro, embora tente mas não consiga transmitir uma experiência trágica. Quando *Otelo* é cantado, e seria quase que a mesma coisa se os atores cantassem as próprias palavras de Shakespeare, não conseguimos mais aceitar a substância da peça. O que nos parece é que o ator canta *sobre* Otelo; não consegue *ser* Otelo. O cantor é um narrador; o texto é apenas citado. Conseqüentemente, o que observamos é que a música pode ser apropriada para os dramas de Bertolt Brecht, que a usa exatamente para dar o efeito de citação e distância; mas em uma tragédia que não seja narrativa, onde nos identificamos com o protagonista, a música passa a ser uma intrusão.

E também uma desvantagem, pois subordina a poesia, como o próprio Wagner admitiu. E qualquer prática dramatúrgica que subordine as palavras e qualquer outro meio trivializa o drama sem ceder o caminho para o outro meio que se tenha tornado o dominante. Pintores, coreógrafos e músicos possuem um espaço maior fora do drama — na ostentação, no *ballet* e na ópera. Em vez de adicionar os méritos de uma arte a uma outra, Wagner armou uma briga entre as musas. Thalia, Melpomene e Euterpe lutam uma batalha interminável. Já existiam dificuldades técnicas para a execução dos esquemas de Wagner: colocar uma peça em música significa quase que dobrar sua duração e, assim, mudar todos os seus tempos; como também, nenhum cantor pode sem pausas comunicar suas palavras a uma platéia. Acima de tudo, a música executa suas funções dramáticas de modo bastante inadequado. Embora Wagner e Richard Strauss tenham conseguido levar a música dramática até distâncias inesperadas, não conseguem, como Strauss desejaria, dar uma descrição musical exata de uma colher, por exemplo, como também não podem fazer absolutamente nada com o ainda mais confuso mundo do pensamento conceitual. Não são capazes de construir os complexos paralelos e contrários do significado, que o drama exige. No palco, a morte de Hamlet é tocante, apesar de toda a indignidade usada pelos atores para demonstrar as agonias da morte, por causa dos significados — com todas as suas conotações e inter-relações — que as palavras de Shakespeare gravaram em nosso espírito. Já a morte de um herói operístico, um Tristão, um Otelo, um Boris Godunov pode ser marcante de várias formas, mas não se trata de um acontecimento supremo. É a decoração de um acontecimento. Apreciamos bastante a habilidade com a qual se envolve o fato, e, quando o ator finge que cai morto, nós aplaudimos.

Tannhäusen, *O Anel dos Libelungen*, *Tristão* e *Parsifal* não conseguem ser grandes tragédias, não porque os tenores sejam gordos, ou porque a orquestra toque alto demais, ou porque Wagner tivesse sido um protonazista; tais óbices, se verdadeiros, não constituem o verdadeiro problema. Sou inclinado a pensar que tais obras não conseguem alcançar as intenções de Wagner, porque a ópera, como gênero, não pode ser trágica. Ela possui vários elementos dramáticos e até mesmo teatrais. Conta histórias que serviriam a propósitos trágicos; e os libretos, se estudados separadamente, revelam alegorias conscientes e inconscientes. Mas, sabendo que um libreto não é uma tragédia e esperando o momento de transformar uma ópera em uma tragédia, através da dramatização da partitura, Wagner escreveu libretos mais curtos e repetitivos do que os de outros compositores. O resultado conseguido é que o final de seus dramas apresentam uma conclusão para a história, mas não um encerramento *trágico*. Para suplantar ou disfarçar essa dificuldade, Wagner acostumou-se a terminar seus trabalhos com um virtuosismo maior que o apresentado durante as obras. Temos então o *mild und leise* (*) soberbo de *Isolda* e o entrelaçado de todos os "motivos principais" no final de *O Anel*. Isto evidencia gênio musical, mas

---

(*) Baixo e suave [N.do T.]

não é uma tragédia. Para investigar a intenção trágica, não devemos só assistir à ópera, mas estudar o libreto como foi elaborado por Wagner e pelos wagnerianos.

Assim é o wagnerianismo. Nosso estudo sobre ele estará resumido no próximo capítulo, onde o método da redenção do drama, utilizado por Wagner, está constrastado com o de Ibsen. Por enquanto, temos que nos contentar com certas distinções elementares.

Existem três maneiras principais de combinação da música com o drama. A primeira poderia ser chamada de Música com Interlúdios Dramáticos. Trata-se do tipo mais comum de ópera, na qual uma narrativa dramaticamente sensacional opera como ponte entre árias musicalmente sensacionais. A segunda forma é o Drama com Interlúdios Musicais. Isto inclui todo o tipo de drama, incluindo Shakespeare, os Gregos e até mesmo nosso Sean O'Casey, no qual a música representa um papel importante, mas subordinado. Inclui a teoria, mas não a prática de Gluck. A terceira forma é o Drama através da Música, que sempre foi o desejo de Wagner, e é o que quase todos os maiores compositores de ópera desejaram e que poderemos chamar de Ópera Característica.

Já vimos como Wagner se enganou. Pois um músico ser reconhecido como pintor, um poeta ser reconhecido como músico, é ter misturado e confundido as artes e, não, ter conseguido a sua união. Mais até do que isso, tenho a coragem de sugerir que, na tentativa de criar uma tragédia através de meios musicais, Wagner tentou o impossível. A ópera não pode ser uma tragédia. Talvez até a definição da ópera como "drama realizado pela música" tenha sido um engano. Embora essa fórmula possa ser conveniente às vezes, é confusa, pois as potencialidades da ópera são tão diferentes das do teatro falado, que não é correto chamar a ambos de dramas. Drama musical é uma denominação inapropriada e um equívoco. Levou Wagner não só a uma interpretação errônea sobre as verdadeiras diferenças entre as artes, como também a imaginar que o trabalho de uma poderia ser feito por outra. Conseqüentemente, o erro gigantesco de sua crença era de que o drama pudesse ser *substituído* pela ópera.

Hoje acho que poderíamos reconhecer as legítimas diferenças entre as artes. Seus territórios podem ser adjacentes, mas não são idênticos.

Sem a menor dúvida, mesmo agora, não sabemos exatamente o que a ópera pode fazer. Mas podemos aprender com fracassos, embora gloriosos, o que *não* pode fazer. A experiência wagneriana não conseguiu delegar a arte da tragédia para os músicos. Mesmo Nietzsche, que começou acreditando que o empreendimento fosse possível, — dizia que a tragédia tinha nascido do espírito da música — decepcionou-se com a visita a Bayreuth.

III

Lá pelo final do século XIX surgiu o Novo Drama e, com ele, outros esforços sérios para criar um gênero com a profundidade, a dignidade e a força lírica da tragédia. Não me refiro a poetas líricos como Tennyson, que continuou na tradição fútil do poeticismo pseudo-shakespeariano, através do qual tantos tentaram alcançar o drama em vão, nem aos vôos mais modernos como os de D'Annunzio, que tentou alcançar a tragédia em trajes de época, porém sem a musa. Examinando à luz de hoje o Novo Drama, somos inclinados a desconsiderar os catálogos e categorias estabelecidos por seus historiadores e escolher dentre aquela multidão heterogênea, na qual um Stephen Phillips acotovela-se com um

Berbard Shaw e é, portanto, considerado como seu igual, apenas um ou dois que mereçam permanecer, deixando de lado os demais, num local onde somente os estudantes lhes darão alguma atenção. Entre todas as tentativas de vestir Melpomene em trajes de gala novamente, as únicas que merecem alguma atenção são as que encontramos em certas peças do belga Maeterlinck, do russo Andreyev e do sueco Strindberg. As peças de sonho desses escritores — e devemos mesmo adotar o nome *Peças de Sonho* para todo um bloco de dramas que procuram causar efeito através da evocação de estados mentais, que se supõe serem semelhantes ao sonho — refletem a convicção de que tanto a "tragédia burguesa" quanto a maioria dos dramas trágicos não-naturalistas no período moderno tenham sido exteriores demais. A essência da tragédia é a experiência interior, e essas peças, seguidas pelas dos expressionistas, de 1912 em diante, sondam a alma humana procurando um significado trágico. Se o encontraram, afinal, isso é uma outra questão.

Em seu *O Tesouro dos Humildes*, Maeterlinck nos dá uma explanação concisa e eloqüente de sua teoria. O ensaio existente nessa obra, intitulado *O Trágico na Vida Diária*, nos sugere a idéia principal da "tragédia burguesa", isto é, que a vida comum é trágica. Os personagens de Maeterlinck não apresentam necessariamente os modos aristocráticos nem os comportamentos grandiosos da tragédia tradicional. Podem estar vestidos em figurinos modernos (embora geralmente não estejam), pois, para Maeterlinck, o físico nada significa, e a alma, tudo. Até aqui, a teoria representa apenas uma mistura incomum de ingredientes comuns. Nem ficamos tremendamente impressionados quando Maeterlinck nos informa que a ação não é importante. É uma visão bastante comum. O elemento inovador de Maeterlinck e sua teoria é sua declaração complementar de que o próprio diálogo também nada significa, pelo menos em suas conotações literais. O silêncio, diz ele — e com isso não quer se referir simplesmente às pausas dramáticas — é mais eloqüente que as palavras. O que importa verdadeiramente é um diálogo misteriosamente não-falado que, de alguma maneira, está implícito no silêncio. Podemos retorquir que, desde que o diálogo não-falado deva ser em grande parte sugerido pelo diálogo falado, este, afinal de contas, é importante. Mas Maeterlinck ainda insiste, segundo Eugene O'Neill o refraseou, que o drama deve sugerir forças "além da vida". O aspecto mais revolucionário e discutível da teoria de Maeterlinck é sua negação da necessidade de um conflito. No drama, argumenta, a trágica experiência em si pode ser sentida como pura *stasis* (*).

Assim, o jogo de palavras é aqui menos justificável do que o foi na discussão sobre o diálogo. Infere-se daí que a experiência trágica final deve ser descrita como uma estagnação pura. Mas isto é o repouso após a violência, a síntese que surge do encontro da tese com a antítese. Para ser segura, a tragédia não necessita absolutamente de um conflito físico e evidente. Mas até mesmo *Interior* e O *Invasor*, que representam o exemplo extremo dos pontos de vista de Maeterlinck na prática, possuem um elemento de oposição, de contraste, ou de dialética, e, conseqüentemente, de tensão, pois, de outra maneira, não seria explicável como se podem registrar em nossas mentes em termos de experiência unificada e significativa. As peças mais longas, como *Pelléas* e *Mélisande*, apresentam uma luta tão externa e tão óbvia, que somos obrigados a removê-las do debate.

(*) *Stasis*, em português *estase*, significando estagnação de um fluido corporal, como o sangue, por exemplo; ou ainda, condição de equilíbrio entre várias forças, daí resultando imobilidade, contenção, bloqueio. (N. da T.)

Numa *Carta sobre o Teatro*, datada de 1914, Andreyev lançou uma teoria muito semelhante à de Maeterlinck. Escreveu que a ação não era necessária ao drama, "pois, assim como a vida, em seus momentos mais dramáticos e trágicos se afasta cada vez mais da ação exterior, para penetrar nas profundezas da alma, para o fundo daquela imobilidade quieta e interna da experiência viva, o intelecto". Andreyev continua desenvolvendo uma teoria histórica. Afirma ele que nossa consciência tem mudado nos séculos recentes. A vida de um Benvenuto Cellini, toda ela ação e acontecimentos externos, já é coisa do passado. O homem moderno é muito melhor representado por um Nietzsche, cuja biografia é puramente espiritual. "A vida encaminhou-se para dentro," continua Andreyev, "e o palco continua dirigido para fora. A vida tornou-se psicológica, se é que se pode dizer assim, e alinhou-se com os temores primitivos. Ao lado dos heróis eternos do drama, amor e fome, surgiu um novo herói, o intelecto. Nem o amor, nem a fome, nem a ambição: o pensamento, o pensamento humano, com todos os seus sofrimentos, alegrias e lutas — este é o verdadeiro herói da vida contemporânea!" A idéia de que o pensamento deveria ter um lugar de destaque no drama moderno não é, porém, uma tese da geração de 1900. Já tinha sido defendida ou sugerida por Schiller, Vigny, Hebbel e Ibsen.

As associações peculiares do pensamento — com sofrimento e alegria, com lutas e temores primitivos — que caracterizam o final do período. Prepara-nos para Pirandello e O'Neill. Tal tipo de drama seria inevitavelmente atacado pelos filisteus como sendo "intelectual". Mas a ênfase encontra-se na agonia do intelecto, sobre o intelecto *in extremis* e não sobre suas celebrações supostamente áridas. Temos que admitir que esse assunto fica até além dos intelectualóides da Broadway. Temos que admitir ainda que se trata de um motivo condutor da cultura moderna.

Existem diferenças enormes entre Maeterlinck e Andreyev. Embora Andreyev, teoricamente, estivesse comprometido com a doutrina do estático, com a "imobilidade serena e interior", gostava de contar histórias selvagens, macabras; chega a tocar uma veia da selvageria dostoievskiana. Maeterlinck, por outro lado, pelo menos o Maeterlinck teórico, prefere a nuance, o meio-tom, o suspiro, o choro, a tristeza. O que Maeterlinck e Andreyev possuem em comum é o centro de seus ensinamentos: que existe uma tragédia real na vida moderna, que pode ser encontrada bem no fundo do ego do indivíduo. Ecoam as palavras de Edgar Allan Poe: "O terror de que falo não se encontra na Alemanha, mas na alma". Completam o que tinha sido um longo processo na história do drama, ou melhor, como disse um historiador dramático: "uma mudança da cena, do que era exterior para o que era interior". C. E. Vaughan, o autor destas palavras, representou este processo, como a linha principal do desenvolvimento indicado por toda a história do drama. Trata-se de uma formulação interessante, para a qual voltaremos.

A teoria de Maeterlinck inspirou-se, pelo menos em parte, nada menos que no maior escritor de tragédias, não mais aquelas em trajes medievais, mas modernos: Henrik Ibsen. Leiamos suas próprias palavras:

> "Há algum tempo, quando estudava *Solness, o Construtor*, que é um dos dramas de Ibsen, no qual este diálogo de "segundo grau" alcança a tragédia mais profunda, empenhei-me, embora desajeitadamente, em descobrir seus segredos. Pois não verifiquei que são traçados semelhantes riscados na mesma parede pelo mesmo ser sem visão, tateando sob a mesma luz. "O que é isso," perguntei, "o que é isso que, em *Solness, o Construtor*, o poeta acrescentou à vida, fazendo com que

> ela parecesse tão estranha, tão profunda e tão agitada sob a sua superfície trivial?"
>
> A descoberta não é fácil, o velho mestre esconde de nós mais do que um segredo. Parece até que o que ele desejava dizer era pouco ao lado do que foi compelido a revelar. Ele libertou certos poderes do espírito que nunca tinham sido descobertos, e pode ser que isso o tenha escravizado. "Olhe para você, Hilda," exclama Solness, "olhe para você! Existe tanta feitiçaria em você quanto existe em mim." É essa feitiçaria que impõe uma ação às forças do além... Hilda e Solness são, acredito, os primeiros personagens dramáticos que sentem, por um instante, viver na atmosfera do espírito... Suas conversas não se parecem em nada com as que já ouvimos, visto que o poeta empenhou-se em juntar, numa só expressão, tanto o diálogo interior quanto o exterior..."

August Strindberg odiava Ibsen, a quem chamava de intelectualóide norueguês, e jamais confessaria ter aprendido alguma coisa com ele. Mas leu Maeterlinck, e, por tê-lo feito durante o período de suas próprias peças naturalistas, não ficou impressionado. Voltou a ele na virada do século, quando, seguindo seu destino e o modismo parisiense lançado por Huysmans e seu adorado Péladan, volta-se em direção à religião e ao ocultismo, Strindberg entusiaticamente situou Maeterlinck entre os escritores maiores. Durante algum tempo entusiasmou-se com os ensinamentos de Maeterlinck, o que podemos ver em sua peça *O Cisne Branco*. Mais tarde, passou a pensar que Maeterlinck não poderia ser imitado, somente absorvido, e podemos então afirmar que Maeterlinck foi uma das forças dominantes que ajudaram a formar as últimas fantasias de Strindberg, das quais as principais são: *O Sonho*, *A Estrada de Damasco* e *A Sonata dos Espectros*.

"*O Sonho,*" escreveu Strindberg, "é uma nova fórmula de minha invenção." Com maior clareza e penetração do que Maeterlinck ou Andreyev, viu que o que seria necessário como receptáculo e moldura de tais visões era precisamente um sonho. E até que ponto Strindberg compreendeu as possibilidades do sonho é demonstrado por uma nota que escreveu para o programa da peça, temendo que sua platéia o julgasse indeciso:

> "Nesta peça de sonho, assim como na anterior, *A Estrada de Damasco*, o autor tentou imitar as formas desarticuladas, mas aparentemente lógicas, de um sonho. Qualquer coisa pode acontecer, tudo é possível e provável. O tempo e o espaço não existem; num terreno insignificante da realidade, a imaginação tece novos padrões: uma mistura de memórias, experiências, fantasias, absurdos e improvisações.
>
> Os personagens dividem-se, dobram-se, multiplicam-se; evaporam-se e condensam-se, são difusos e concentrados. Mas uma só consciência domina a todos — a do sonhador; para ele não existem segredos, inconseqüências, leis. O sonhador nem condena nem absolve: apenas relata; e como o sonho é geralmente penoso, muito raramente alegre, um tom de melancolia, de simpatia para com tudo o que vive, paira por toda a narrativa. O sono, o libertador, geralmente representa uma parte dolorosa, mas quando a dor encontra-se em seu limite máximo, o despertar reconcilia o sofredor com a realidade, que, por mais tenebrosa que seja, naquele momento passa a ser uma alegria comparada com o sonho terrível."

Isto soa a pós-freudianismo e realmente foi escrito vários anos depois de *A Interpretação dos Sonhos*, mas não parece ser provável que Strindberg tenha lido Freud, nem que estivesse interessado em seus mestres, Charcot e a escola de psiquiatria de Nancy. Mas, se tivermos algum conhecimento da história cultural, sabemos que tais confluências de opinião não precisam ser discutidas, nem podem ser explicadas pela influência de um pensador sobre outro. Mais curioso e significativo que a influência é o fato de Darwin e Wallace terem chegado simultânea e independentemente à mesma conclusão. Foi o que aconteceu com Strindberg e Freud. Ou, dizendo de outra forma: as mesmas forças que, no final do século XIX, levaram Freud ao estudo dos sonhos no campo psiquiátrico, levaram Strindberg ao mesmo estudo em sua investigação sobre a experiência trágica. Os artistas sempre tiveram conhecimento do sonho desde tempos imemoriais, mas os viam como mensagens divinas ou simplesmente os utilizavam como uma moldura conveniente para uma história improvável. Strindberg é freudiano quando encontra um significado humano assim como uma oportunidade artística nas substituições, nas inversões ou nos encaixes do trabalho com o sonho. Em sua opinião, estes são os centros das experiências trágicas. Esta descoberta — que Strindberg parece ter alcançado sozinho, embora sob a pressão do *Zeitgeist* (o espírito da época), ao qual, juntamente com Kierkegaard, Dostoievski e Nietzsche, ele estava particularmente atento — é a teoria de suas peças de sonho.

Ibsen, mais do que qualquer outro dramaturgo, apresentou no palco a alma individual. Maeterlinck, mais do que qualquer outro dramaturgo, apresentou a confusão do sonho. Se Strindberg levou o estudo dos sonhos além de Maeterlinck, criando um drama de sonho altamente complexo e explícito, podemos também dizer que levou a intimidade psicológica de Ibsen a limites inimaginados, até seus dramas tornarem-se completamente subjetivos, para não dizer confessionais. Esses dois desenvolvimentos, que Strindberg uniu em suas peças de sonho, são aventuras extraordinárias bem distantes do caminho trilhado por todos os dramas, como já vimos em livros ou na Broadway. O drama é a mais sólida das artes; apresenta os objetos aos olhos; acredita-se comumente que seja alguma coisa cruelmente física. Strindberg o transporta para o mundo dos sonhos. O drama é objetivo, externo; acredita-se que o dramaturgo deva criar um mundo de personagens com sua existência própria separada e com cada identidade garantida pela separação visível de seu corpo. Strindberg, ainda mais que Ibsen, introduz uma subjetividade abrupta no palco. Todo artista trágico deve ter escrito autobiograficamente até um certo limite. Poderíamos dizer que Sófocles *foi* Édipo, e Shakespeare, Hamlet. Enquanto isso, Solness, o construtor, é Ibsen muito mais explicitamente, tanto que, para entendermos a peça, temos que ter referências sobre seu trabalho, quando não, sobre a vida. Isto se aplica muito mais às peças de sonho de Strindberg! Elas levam o simbolismo muito além das fronteiras do entendimento do público, até um domínio tão privado que para lá chegar precisamos de um passaporte fornecido pelo biógrafo. A musa trágica jamais usou um vestido que fosse mais fantasioso.

C. E. Vaughan apresentou a introspecção crescente do drama como uma espécie de progresso, e um ensaísta posterior cita as concepções de Maeterlinck como sendo as últimas e mais encorajadoras aquisições do empreendimento dramático. Tudo isto foi há vários anos.

Hoje em dia, não conseguimos ver por que seria necessariamente tão encorajadora. Consideremos a carreira de Maeterlinck. Como dramaturgo, foi se tornando cada vez mais convencional. Como líder e formador de opiniões, afastou-se da vanguarda para a retaguarda, e, hoje, encontramo-lo elogiando Clare Booth Luce para o repórter do *New Yorker* e escrevendo sobre o valor da espiritualidade para revistas de negócios. E assim termina o homem que um dia causou um impacto tão forte em sensibilidades como as de Debussy, Rilke, Yeats e Strindberg. Não foi só ele o que deteriorou: suas teorias não deram mais qualquer fruto depois de 1910. E o trabalho de Andreyev parece ter sido também a exploração de um beco-sem-saída.

Mas não precisaríamos da história para nos dizer isto. Não é evidente que não podemos ir indefinidamente atrás da vida? A meta seria encontrar sua essência, mas o resultado foi — como um trocadilho — deixar a vida para trás. Maeterlinck, mesmo nas peças mais características, apóia-se no falso e na tolice. Andreyev caiu no preciosismo e no enaltecimento do artístico. Existe um paralelo entre Maeterlinck e Gordon Craig. São semelhantes em sua tentativa de criar um drama de atmosfera elevada e trágica, e também em imaginar que isso pode ser feito *fora* da atmosfera. Fica claro o quanto se afastaram da vida e, portanto, do drama, quando substituem atores por marionetes. Que belo futuro será o do teatro se este for o drama de amanhã! Se isto é introspecção, começamos a desejar a extroversão. Pois, como disse Théophile Gautier, somos pessoas para quem o mundo externo existe.

Não fica muito claro o que queremos dizer quando anunciamos que uma determinada forma esgotou-se. Quando estudamos Maeterlinck e Andreyev, é impossível resistir à impressão de que o que acreditávamos ser um princípio há quarenta anos, hoje nos parece ser um fim. Strindberg é um caso ainda mais complexo. Existe nele muita coisa que pertence a uma época que estava terminando quando suas últimas peças foram escritas. Mas existem também sugestões, intuições e idéias que poderiam ajudar a criar novas escolas de dramaturgia. Como influência, como também em vários outros aspectos, Strindberg é ambivalente. O que poderia ser encarado como influência saudável será descrito num capítulo posterior. O Strindberg que nos interessa neste capítulo talvez não tenha sido uma força tão saudável assim. Estou pensando no Strindberg que inspirou outra geração de possíveis trágicos, no Strindberg de posturas forçadas e espiritualidade exagerada, em uma palavra, no Strindberg expressionista. Não que a insalubridade de sua influência tenha sido culpa sua. Na maior parte, foi culpa daqueles que optaram por copiar a inessencialidade sem ter o gênio para suprir o essecial. Os expressionistas não foram um grupo de grandes homens em revolta, como os primeiros românticos. Pelo contrário. Com eles, a cruzada moderna, em luta pela alta tragédia em estilo grandioso, chega a um fim, "não com uma explosão, mas com uma lamúria." (*)

O termo Expressionismo foi originalmente escolhido, por volta de 1900, como uma antítese ao Impressionismo na pintura. No drama, o termo não foi empregado antes da Primeira Guerra Mundial e a tendência expressionista não foi grandemente conhecida até os anos vinte, estando ainda identificada com essa época em nossas mentes. Na verdade, as principais peças expressionistas foram escritas entre 1910 e 1920.

O primeiro dramaturgo reconhecidamente expressionista foi Reinhard Sorge (1892-1916). O jovem Sorge surgiu abruptamente na literatura da época. Em princípio, nietzschiano, depois um católico, rebelou-se sempre contra o Naturalismo de Zola e a reação neo-romântica. Se o zolaísmo era a vida sem a arte, o neo-romanticismo era a arte sem a vida. Era preciso que surgisse uma nova síntese que abrangesse tanto as raízes terrenas quanto as aspirações celestiais

---

(*) Citação de fragmento de um verso do famoso poema de T.S. Eliot, *The Waste land.* (N. da T.)

do ser humano. Os expressionistas partiram desta intenção para formar uma nova literatura que possui tantas variações individuais, que é difícil encontrar-se o tema principal. Perdidos no labirinto dos fatos desordenados, somos obrigados a apelar para os Seis Pontos de que um ensaísta lançou mão ao ser obrigado a definir profissionalmente o que é o Expressionismo. Primeiro, disse ele, é subjetivista e representa as emanações — as *ausstrahlungen* — do ego individual; segundo: ele busca não a impressão da realidade, mas a expressão do homem interior, do inconsciente, do mundo de sonho; terceiro, busca o espiritual, o elemental, o estático; quarto, trabalha sobre o lirismo e o contraponto musical; quinto, é uma procura do divino; sexto, afirma a dignidade do homem.

No contexto atual, não precisamos descobrir o caminho da cova de cada expressionista. Os seis pontos já seriam o suficente para sugerir a intenção trágica que era comum a expressionistas como Sorge e Kornfeld, Kokoschka e Stramm, Kaiser e Hasenclever, Capek e Toller, mesmo que não tivessem outras coisas em comum. Ofereço a seguir algumas generalizações sobre o movimento.

O Expressionismo, como Simmel colocou, foi uma tentativa de capturar a essência da vida sem o conteúdo da mesma. Desta forma reflete a ansiedade, a busca espiritural, a sensação de crise, a insuficiência e ainda, algumas vezes, a histeria de uma geração. O Expressionismo Dramático possui três raízes: *Strindberg*, *desespero adolescente* e *luz elétrica*. Embora tenha sido oferecido ao mundo como o drama do futuro, foi mais exatamente uma conseqüência. Reproduziu a forma *exterior* de Strindberg, como Schiller tinha reproduzido a forma exterior de Shakespeare. Foi a última das tentativas descritas neste capítulo para expressar a tragédia, agarrando o espírito, por assim dizer, pelos cabelos. Ibsen e Strindberg (e Maeterlinck e Andreyev em sua melhor parte) mantiveram uma interação entre o exterior e o interior, o objetivo e o subjetivo, o naturalista e o não-naturalista. Os expressionistas afastam-se do objeto completamente; e quando se corta uma ponta, a corda cai. Desesperadamente eles gesticulam, gemem, suspiram. Mas a expressão necessária à experiência artística — a ironia, se quiserem — está ausente.

O Expressionismo nunca poderia ter se tornado um grande movimento dramático se não fosse pelo aturdimento intelectual da geração da época da guerra e ainda, mais importante, se não fosse pelo Novo Teatro com o qual o nome de Reinhardt está identificado. O desenvolvimento mais importante, como já vimos, foi o uso da eletricidade no palco. Nenhuma mudança técnica mais importante do que a introdução da mesa de luz tinha sido conhecida, e, durante uma geração, as pessoas de teatro ficaram usando uma metáfora, bêbadas com a eletricidade. Novas formas e cores dançavam diante delas. O teatro passou a ser visto em termos de luz e talvez, mais ainda, em termos de sombra. Os maníacos teatrais foram os defensores do Expressionismo. Precisavam de um drama sem substância, portanto a luz, a cor e o desenho poderiam orgulhar-se de ter o seu lugar. O resultado está gravado em todas aquelas lindas fotografias de livros sobre o drama, datados de 1918 e 1930, no qual um Novo Teatro era anunciado em êxtase. Pobres expressionistas! Suas peças foram-lhes rapidamente arrancadas das mãos pelos vorazes fanáticos da cena. A musa trágica desapareceu num esplendor de luz.

"Wagner deu um passo além do poeta de Hamlet. Para os olhos que refletem, que retratam, que compreendem, que percebem exatamente, acrescentou a revelação da música que vem do mundo desconhecido no interior do homem."

HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN

"Depois de Shakespeare, eu não hesitaria em colocar Ibsen em primeiro lugar."

LUIGI PIRANDELLO

4 — WAGNER E IBSEN: UM CONTRASTE

I

O DRAMA, COMO ARTE ELEVADA, SURGIU APENAS ESPORADICAMENTE. A música, por exemplo, tem, para o mundo moderno, uma história muito mais importante e freqüente. O mesmo acontece com várias formas literárias, como o romance e o verso lírico. O teatro é um filho adotivo. Examinem qualquer boa crítica jornalística e verão trabalhos rigorosos, cuidadosos e especializados sobre todas as artes, com a única exceção do drama, pois, não existe, no momento, um teatro significativo, e até mesmo os melhores dramaturgos de ontem, digamos, Schnitzler, Tchekhov, ou Synge, foram grandemente esquecidos, enquanto que seus contemporâneos no romance e na poesia, James, Proust e os Simbolistas, mantêm e até mesmo aumentam sua reputação. A crítica dramática existente está dividida em dois departamentos igualmente insuficientes: o técnico, que abarca tudo, desde a história acadêmica do drama até os estudos das inúmeras parafernálias do teatro, e a jornalística, que, mesmo em seus melhores momentos, raramente alcança mais do que piadas esparsas e *aperçus* (resumos) fragmentários.

Talvez uma arte receba a crítica que merece. Existiu algum dramaturgo verdadeiramente grandioso depois de Racine e Molière? Pelo menos podemos dizer que desde 1700 existe a dúvida a respeito da existência do teatro como uma arte representativa. Mentes de primeira classe têm se dedicado ao teatro, mas freqüentemente — pensa-se em Goethe, Schiller e Hebbel — alguma coisa de primeira classe é escrita para o teatro, que acaba não sendo teatro de primeira classe. Goethe realiza obras muito mais representativas, quando se dedica ao lirismo e ao poema dramático. Schiller, apesar de toda a sua eloqüência e intelecto (grandemente admirados nos países de língua inglesa), nunca consegue ser um dramaturgo completo; seu gênio é mais reflexivo do que trágico, mais forense que dramático. O caso de Hebbel é ainda mais revelador. Foi um poeta cuja ambição, durante sua vida inteira, foi servir ao teatro e cuja compreensão teórica do estado da arte dramática no mundo moderno foi a mais preocupada de sua geração. Mas suas peças, apesar de todos os ingredientes poéticos e dramáticos, são todas, de alguma maneira, descentralizadas, incompletas, estranhas e não-satisfatórias.

Se estes exemplos são ou não capazes de convencer, mesmo assim, temos que concordar que vários grandes artistas escreveram para o teatro moderno sem produzir grandes dramas. Temos que admitir que raramente existiu um escritor moderno importante — nem Auden, nem Joyce, nem Lawrence, nem Henry James — que não tenha tido a veleidade de realizar-se como dramaturgo, com conseqüências infelizes. A lista poderia ampliar-se em direção ao passado, através do século XIX, até os primeiros românticos, sendo que quase todos eles (Wordsworth, Coleridge, Keats. Shelley, Byron) escreveram peças ruins em versos. O século XVIII não teve mais sorte.

Não acredito que possamos responder a perguntas tais como: por que não existiu um grande drama na Inglaterra vitoriana?, com afirmativas exatas. Não somos também capazes de explicar por que não aparecem gênios durante um certo período, da mesma forma que não conseguiríamos dizer por que surgem em outro. Existe um elemento de acaso, do imponderável, ou pelo menos do que é até agora desconhecido sobre o assunto, e o spenglerianismo ou outros sistemas que atribuem tais coisas à degeneração inevitável representam meias-sabedorias fúteis, surgidas após o acontecimento. Por outro lado, pode-se explicar parcialmente o motivo pelo qual os gênios, quando surgem e tentam persistentemente realizar-se através do drama, fracassam continuadamente. A explicação parcial é que a antiga atitude trágica perante a vida desapareceu, e, com ela, a antiga tragédia grandiosa, até então, a forma dramática mais elevada. Schiller, Victor Hugo e D'Annunzio usam as formas desse tipo de tragédia — como vimos no último capítulo — depois que a substância já tenha desaparecido. As comédias de Molière e Congreve também foram o produto de um tipo de consciência que desapareceu, e mesmo as melhores comédias do século XVIII, de Beaumarchais, Goldoni e Sheridan, são pálidos fantasmas se comparadas à variedade anterior.

Mais diretamente ainda que as outras formas de arte, ou, talvez devêssemos dizer, mais grosseiramente, o drama é uma crônica, uma breve abstração do tempo, revelando tanto a superfície quanto toda a estrutura material e espiritual de uma época. Daí, a necessidade de uma crítica histórica. A história do drama, a partir do século XVIII, é a história das tentativas para representar no palco a estrutura material e espiritual de uma nova época, inaugurada por revoluções políticas, econômicas e tecnológicas de alcances sem precedentes e semi-realizadas. Hoje, explicamos confortavelmente as três revoluções, com três palavras: Democracia, Capitalismo e Industrialismo.

Várias tentativas têm sido feitas para se dar corpo àquele mundo novo no drama. Dessas tentativas, quatro me aparecem incomensuravelmente mais amplas que quaisquer outras: as de Wagner, Ibsen, Shaw e Strindberg.

Uma citação dos diários de Hebbel levar-nos-á ao assunto: "O novo drama, se tal coisa existe," escreveu Hebbel, "diferirá do drama shakespeariano, que deve ser definitivamente abandonado agora, no qual a dialética dramática será injetada tanto nos personagens, como, também, diretamente na própria idéia, de modo a que não só a relação do homem com a Idéia seja debatida, como também a validade da própria Idéia." As palavras de Hebbel não se relacionam diretamente com o "drama de idéias" como geralmente é compreendido. Ele escreve, como já chamamos a atenção, em termos grosseiramente hegelianos e no lugar de "Idéia", ou "aquela parte da Idéia que está incorporada na sociedade", devemos ler "instituições e condições". Indiretamente, portanto, a teoria de Hebbel tem muito a ver com o drama de idéias, pois diz, entre outras coisas, que o novo drama perguntará se os homens vivem de acordo com as leis morais e também se essas leis morais são válidas. O palco é um tribunal. No futuro, ele transmitir-se-á não só aos indivíduos, mas às instituições e até às próprias leis. Hebbel escreveu esta passagem em 1843. A geração seguinte foi a de Wagner e Ibsen. A próxima, a de Shaw e Strindberg. Portanto, suas palavras foram compreendidas.

Nossos quatro dramaturgos foram, para seus contemporâneos, figuras altamente controvertidas, podendo, cada um deles, ser venerado ou odiado com a mesma intensidade. Mesmo hoje em dia, alguns veteranos odientos, podem chocar-se com a menção de um ou de outro, entre a multidão de escritores renomados. Pois eu creio que a maioria das pessoas devesse concordar com sua seleção, se examinasse melhor o terreno. Se pensarmos nos méritos de suas composições ou na potência de seus esforços para formar um grande teatro moderno, Wagner, Shaw, Ibsen e Strindberg foram, sem a menor dúvida, os homens mais importantes do teatro nos últimos cem anos.

Nos capítulos anteriores, vimos como Wagner tentou resgatar o drama através da música, e como Ibsen tentou fazer a mesma coisa, através de um diálogo moderno. Wagner é o grande expoente da tragédia em trajes de época, Ibsen, da tragédia em trajes modernos. Os dois autores são avatares das duas tradições do drama moderno: o Antinaturalismo e o Naturalismo. Neste capítulo, tentarei examinar mais detalhadamente os fatos existentes sobre eles e levar um pouco mais adiante a análise sobre seu trabalho.

II

Primeiro, Wagner. Embora as exceções sejam mais conhecidas que a regra, a principal tradição operística antes de

Wagner foi a do teatro sério, ou seja, de peças que traduziam uma interpretação séria da vida, e não demonstrações frívolas nas quais, como Wagner disse a respeito de Meyerbeer, os efeitos apareciam sem as causas. A tradição da ópera séria estende-se de Monteverdi a Mozart, na ópera secular, e de Schütz a Handel, na ópera sacra e no oratório. Até a subordinação da música às palavras foi discutida. Na segunda metade do século XVIII, Gluck escreveu: "Empenho-me para reduzir a música à sua função verdadeira, ou seja, a de secundar a poesia, reforçando a expressão do sentimento e o interesse pelas situações, sem interromper a ação ou enfraquecê-la com ornamentos supérfluos." Muito antes, o compositor Mattheson escreveu: "Em minha opinião, um bom teatro de ópera não é outra coisa que uma academia de muitas belas artes, onde a arquitetura, a pintura, a dança, a poesia... e, acima de tudo, a música devam unir-se para criar uma obra de arte." Mattheson encontra-se ainda mais próximo do que Gluck da teoria wagneriana de uma Obra de Arte Composta (*gesamtkunstwerk*).

Schiller talvez tenha sido o primeiro dramaturgo importante a julgar que o futuro do drama estaria na ópera. "Sempre tive certa confiança na ópera," escreveu para Goethe em 1797, "acreditando que dela surgiria, da mesma forma que dos coros das antigas festas de Baco, uma tragédia com uma forma mais nobre." Goethe respondeu grandiosamente: "As esperanças depositadas por você na ópera encontrar-se-ão realizadas em alto grau no *Don Juan*" — o *Don Giovanni* de Mozart. As óperas de Mozart são consideradas mais musicais do que dramáticas; ele mesmo escrevera que na ópera "a poesia deve representar a filha obediente da música"; e Wagner acredita que Mozart não levava a música a sério. No entanto, Goethe estava com a razão, e a fusão da música com o drama nas óperas de Mozart está mais próxima do ideal wagneriano do que a subordinação da música às palavras, como preconizavam as teorias de Gluck. As três obras-primas operísticas de Mozart representam a maior realização do teatro do século XVIII, e são ainda as maiores óperas de todos os tempos.

Mas nem *Orfeo* nem *Alceste* de Gluck representam o que procuramos: a expressão do mundo *moderno* no teatro. Na verdade, são a expressão do *ancien régime*, ou, pelo menos, do *ancien régime* bombardeado. Embora a música de *Don Giovanni*, em sua grandeza rígida, sua exuberância tempestuosa, sua psicologia sutil e seu desenho modulado, desenvolva a noção corrente do "classicismo", do "rococó" e do "iluminismo", mesmo assim, foi desprezada pelo mundo, tanto interna quanto externamente, o mundo de Joseph II e não o de Bismarck.

Entre Mozart e Wagner — com a única exceção de Hector Berlioz — não surgiu nenhum "dramaturgo musical" de primeira linha. Qual é a estrada que leva de *A Flauta Mágica*, que Wagner considerava como a pedra angular da ópera nacional alemã, até o *Lohengrin*? A história das origens de Wagner é discutível. Alguns julgavam que sua arte tivesse surgido completamente equipada da cabeça do maestro. Outros qualificavam-no como um plagiador ingrato. Talvez Wagner tenha sido uma continuação, como a maioria dos grandes artistas. Podemos salientar que desenvolveu três concepções já existentes, que podem ser denominadas de:

1 — A idéia nacional.
2 — A idéia sinfônica.
3 — A idéia teatral.

1 — *A idéia nacional* — Não possuindo a unidade nacional da França e da Inglaterra, os alemães também não possuíam uma cultura nacional. O resultado disto, a partir do século XVIII, tem sido um grau de supercompensação que chocou — e abalou — o mundo. No drama, Lessing trabalhou para colocar a comédia alemã de pé, enquanto o pomposo

Johann Christoph Gottsched liderou a idéia de um drama nacional alemão. A época de Schiller foi mais adiante, disseminando a idéia de que o teatro poderia ser a estrela-guia de toda uma cultura. No terreno operístico, *A Flauta Mágica* foi seguida, após uma geração, por *Der Freischütz* de Weber, que é um marco do Romantismo alemão tão importante quanto o foi o *Hernani* do francês (em certo sentido, foi ainda *mais* importante, porque o Romantismo de Weber é verdadeiro e substancial, enquanto que o de Hugo é simbólico e acidental).

Um dos vários elementos do Romantismo é um interesse renovado pela tradição local e, portanto, pelo folclore nacional. Em nenhum lugar esse interesse foi mais forte do que na Alemanha, onde a balada e as *märchen* eram exumadas e imitadas por gerações sucessivas de românticos, desde o grande compêndio *Des Knaben Wunderhorn* (1808) em diante. Uma conexão tão interessante quanto *Der Freischütz*, é um ensaio escrito, em 1844, pelo crítico Friedrich Theodor Vischer, intitulado "Sugestões para Uma Ópera". A ópera alemã, disse Vischer, tivera em Mozart o seu Goethe, mas ainda não apresentara o seu Shakespeare. Mais que isto, Mozart era um alemão com *sentimentos italianos*, mas, o que mais se desejava, era um *verdadeiro* alemão. Para a expressão do germanismo na música, um assunto ideal seria a história dos nibelungos, que representava o germanismo quimicamente puro. De qualquer maneira, o domínio da saga era elementar em demasia para a comunicação em simples palavras; deveria falar na linguagem elementar da música. "É como se fosse feita para a ópera", Vischer escreveu sobre o mito dos nibelungos. "Ele é pleno dos mais esplêndidos motivos musicais; esperou durante um longo tempo por seu compositor, e agora o chama imperiosamente."

Quatro anos depois do aparecimento do ensaio de Vischer, Richard Wagner teorizou sobre o mesmo assunto, em um tratado chamado: "*The Wibelungen, World History in Saga.*" De acordo com historiadores, os Wibelungen são os gibelinos que receberam seu nome da região de Waiblingen, onde nasceu Frederic Barbarossa. Segundo Richard Wagner, para quem a diferença entre um "N" e um "W" era imperceptível, eles seriam os nibelungos das sagas. Como Ernest Newman diz: "De alguma forma misteriosa, as hordas dos nibelungos, nas mentes de Carlos Magno, de seus sucessores e do povo alemão, identificaram-se com a idéia da realeza universal. Com Barbarossa, a Horda tornou-se essencialmente a mesma coisa que o Graal; e sua última excursão à Ásia, onde perdeu a vida, na opinião de Wagner, foi empreendida em obediência a um impulso místico para alcançar a Horda, que teria 'ascendido' espiritualmente até o Graal."

A mente wagneriana brincava dessa maneira, com a idéia de um simbolismo nacional. Nos trabalhos teóricos de Wagner desse período — *Arte e revolução, O Trabalho de Arte do Futuro* e *Ópera e Drama* — o caráter nacional da nova arte é enfatizado *ad nauseam*. A arte é *do* povo, *para* o povo e, como o artista é o porta-voz da mágica, *pelo* povo. Com a idade, Wagner começou a refletir as cores dos tempos, tornando-se alemão do Reich, antifrancês, anti-semita e protonazista".

Um crítico nazista escreveu que Bayreuth era um pouco a Alemanha nazista, e realmente existe uma conexão verdadeira, embora indireta, entre a demagogia de Bayreuth e a de Berchtesgaden. A idéia da arte da Alemanha nacionalista começou como um idealismo orgulhoso e terminou, pelo menos por enquanto, com o nazismo. Mas Bayreuth possui um significado maior. A ópera do século XVIII divertia diretamente a corte, ou a outros grupos semelhantes de uma sociedade aristocrata. Bayreuth foi uma tentativa de dar à ópera uma função social em "um século pertencente a uma burguesia vil". Apesar das lisonjas do rei bávaro, Wagner sabia que ser um músico da corte em 1870 significava ser o lacaio dos lacaios. Apesar da aparente perda de *status* que o artista parece ter sofrido no século XIX, Wagner resolveu ser mais monarca do que o pobre Rei Ludwig.

Os românticos exigiam a importância do artista no mundo ideal; Wagner resolveu realizar esse ideal. Os românticos denominavam-se legisladores não-reconhecidos do mundo; Wagner seria um legislador reconhecido. Diz-se corretamente que Wagner tornou sólido e tangível o que os românticos deixaram para a fantasia. O teatro de Bayreuth é, ele mesmo, uma fantasia romântica tornada sólida e tangível. E não é apenas um símbolo nacionalista, é ainda um símbolo do esteticismo, o Palácio da Arte, o Castelo de Axel, a própria torre de marfim. Se em 1942, os soldados alemães que saíam do *front* russo eram levados a Bayreuth, a intenção era tanto de ajudá-los a esquecer, como também de fazê-los lembrar. Aqui, (como em todos os lugares onde o encontramos), Wagner é uma figura ambígua, imperialista e escapista, *real politiker* e esteta. Wagner é tanto Parsifal quanto Kundry; Bayreuth é Wartburg e Venusberg numa só.

2 — *A idéia sinfônica* — Na ópera, as principais considerações musicais são: primeiro, as linhas melódicas das vozes; segundo, a harmonia da voz com a voz e da voz com a osquestra; terceiro, a relação da voz com a osquestra; e quarto, a relação do tema musical com o dramático.

Onde Wagner obteve suas teorias musicais? Os musicólogos adoram nos contar que receberam isto ou aquilo de Marschner ou de Spontini, ou de qualquer outro compositor que nunca teremos a oportunidade de ouvir. E os musicólogos estão sempre certos. Obviamente, também poderemos encontrar as idéias principais da música wagneriana nos compositores mais importantes. A concepção wagneriana da linha melódica, por exemplo. Quando Gluck abandonou o *secco recitativo* por um acompanhamento recitativo, quando Mozart compôs os temas apaixonados de *A Flauta Mágica*, que eram semelhantes, tanto melódica quanto dramaticamente, o caminho já estava preparado para a concepção de Wagner de uma linha melódica contínua, que se estendia do início ao fim de uma ópera. A frase "melodia interminável" é naturalmente uma hipérbole wagneriana, pois mesmo em seus trabalhos mais maduros como *Die Walküre* e *Tristão*, certas passagens destacam-se inevitavelmente do contexto, como em qualquer ária italiana. Apesar disso, o *Tristão*, como um todo, não apresenta várias seções de interrupções, durante as quais a platéia toma fôlego e aplaude. Ao contrário, move-se em uma série de grandes ondas, todas elas parecendo emergir de uma enorme maré.

Existem dois tipos de música, a absoluta e a dramática. Wagner é hiperdramático. Mas, apesar de nos anos mais recentes ter suportado a violência dos ataques sobre sua música descritiva e suas músicas dramáticas, não foi o inventor nem de uma nem de outra. Existem elementos descritivos na música de quase todo compositor renomado, como também existem elementos dramáticos na música de todo compositor clássico. Mozart, por exemplo, usa a tonalidade, com a intenção de caracterização: uma determinada nota é identificada com um certo estado de espírito, um tema, ou uma pessoa. Wagner experimentou interminavelmente as mudanças de notas, até que no *Tristão* temos aquele cromaticismo que é, pelo menos, um passo em direção à completa atonicidade do Schoenberg. Na música absoluta, a harmonia e a tonalidade são estruturais; a arquitetura da música é a disposição e a variação das harmonias. Com o Romantismo, no entanto, e talvez isto inclua Mozart e Beethoven — a harmonia passa a ser usada para dar sabor, atmosfera, ou "cor". Isto se torna particularmente evidente em certas passagens da Sexta Sinfonia de Beethoven e em algumas das canções de Schubert, onde a harmonia permanece imutável durante uma passagem considerável. Em tais passagens, e na abertura de *Das Rheingold* o que é mais surpreendente, o interesse na progressão harmônica é inevitavelmente nulo. A atmosfera é tudo. É o uso dramático da harmonia. A orquestra torna-se um efeito cenográfico sublime.

Quanto à relação da voz com a orquestra, a principal reforma de Wagner é muito celebrada e até mesmo notória. Ele aumentou a orquestra e trocou os índices de certas colorações de tons. Os entusiastas declaram que foi ele o fundador da orquestração e da regência modernas; os antiwagnerianos queixam-se de sua confusão vulgar entre tamanho e mérito. O verdadeiro significado do aumento da orquestra é o verdadeiro significado da técnica musical wagneriana em geral: *Wagner levou a sinfonia romântica para o teatro operístico.* Esse fato foi tão surpreendente que Ernest Newman concluiu que Wagner não foi um homem de teatro tornado músico, como se pensa freqüentemente (opinião que mantenho com reservas), e sim, um músico que muitas vezes pretendeu ser um homem de teatro. Na realidade, a idéia sinfônica de Wagner não é antidramática. Toda boa peça possui uma estrutura rítmica e uma unidade sinfônica. A introdução de um padrão sinfônico no drama musical, feita por Wagner, representa a redramatização da ópera através de meios genuinamente musicais.

A idéia sinfônica da ópera significa que a maioria do ônus do drama é transferido da ação e do diálogo para a orquestra. O registro orquestral torna-se um longo poema sonoro. Vários dramaturgos conhecem o valor da repetição de palavras-chave, assim como muitos músicos também conhecem a força dramática de melodias repetidas, e, da idéia *existente* de temas musicais dramaticamente repetidos, surge o motivo principal do wagnerianismo, o que alivia o diálogo de um peso considerável e ajuda a unificar a obra. Em uma das obras de Wagner, *O Anel*, (e os críticos não falariam nada se todo o trabalho de Wagner fosse igual), o motivo condutor torna-se o elemento principal da estrutura da peça, um elemento que seria cansativo e mecânico se uma longa parte do ciclo fosse ouvida de uma só vez. Mas já nos encontramos no limiar do nosso próximo tópico, que é:

3 — *A idéia teatral* — Wagner expôs suas pseudo-idéias sobre o teatro no ensaio *A Ópera e o Drama*. Ignorando suas antíteses "teutônicas" e involuções, inicialmente confusas e finalmente desagradáveis, podemos extrair desse documento a certeza de que Wagner estava perfeitamente consciente da situação insatisfatória do teatro na vida moderna, de que percebera não terem, até mesmo Goethe e Schiller, conseguido uma realização plena no teatro, e de que partilhava da esperança daqueles que viam um futuro no "drama musical" com tema mitológico. Wagner acredita que o mito seja sempre verdadeiro, é elementar; surge do Povo; pode ser expresso em "diálogos sinfônicos", isto é, em uma linguagem criada para ser enunciada musicalmente (ao contrário do que acontece com os versos que são escritos para ser postos posteriormente em música). O "drama musical" wagneriano possui um diálogo mais bem estruturado do que a Grande Ópera, tão desprezada. Evita canções bonitas e *stanzas* graciosas. No "drama musical" sem recitativos o diálogo é contínuo como uma linha melódica, e, por causa disto, Wagner retarda suas vozes e dá a impressão de velocidade com a orquestra. É essa a explicação do padrão wagneriano típico, que apresenta uma melodia vocal, lenta, contra um fundo sinfônico complexo, muitas vezes assustadoramente rápido e tempestuoso.

Wagner propunha substituir a Grande Ópera de Meyerbeer e Scribe pela Obra de Arte Composta, e para essa finalidade um fato muito importante foi esquecido, exceto pelos antiwagnerianos: a técnica teatral de Wagner é em sua maior parte a mesma de Meyerbeer e de Scribe. Eugène Scribe, que nunca produziu uma obra de arte de primeira linha, é um dos pioneiros da história cultural. Ibsen ajudou a dirigir as peças de Scribe em Bergen; Wagner chegou a consultar Scribe em pelo menos uma ocasião. Scribe é, de uma certa forma, o pai dos teatros wagneriano e ibseniano. Nem Wagner, que terminou chegando a *Parsifal*, com sua mistura desagradável de sensualismo e moralismo, nem Ibsen, que em suas últimas peças ainda usava o esquema scribiano do escândalo escondido, conseguiram se livrar da influência de Scribe.

As objeções que Wagner fazia ao convencionalismo e ao artificialismo não representam objeções a Scribe e sim ao classicismo do século XVIII, contra o qual Scribe já tinha se rebelado. Wagner desejava simplificar o drama de seus predecessores operísticos, reduzi-lo às suas essências, organizá-lo e centralizá-lo, para que o efeito fosse forte e direto. Essa também tinha sido a idéia de Scribe, seus libretos tinham sido "construídos", "bem-feitos", diretos, cheios de ação, determinados mas superficiais, cheios de suspense mas vazios de sutilezas. E foi a mesma coisa que aconteceu com a maioria das obras de Wagner.

Existe, naturalmente, uma diferença de tom. Scribe fora totalmente mercenário, o que seria a última coisa que Wagner confessaria ser. Sua seriedade altamente germânica, suas elocubrações teóricas e seu material mitológico grandioso concedem-lhe o *status* de libretista, em parte justificado, em parte o produto de uma confusão entre a pompa e a seriedade verdadeira, título que Scribe nunca poderia merecer. Ibsen derramou um enredo de Scribe em um antigo cenário nórdico em *O Festim* em *Solhaug*. Wagner salpica seu material germânico com scriberismos. Nietzsche afirmava que Wagner permanecia sendo essencialmente um romântico francês. Se isso é verdadeiro, seria um romântico mais próximo do nível de Scribe ou de Dumas do que dos grandes poetas do Romantismo.

III

Se a história da ópera depois da morte de Mozart é uma busca da ópera do mundo moderno, o fruto dessa busca é o trabalho maduro de Wagner. Seus primeiros trabalhos, como *Tannhäuser* e até mesmo *Lohengrin*, ainda são o resultado da Grande Ópera, do tipo que seria entendido pelas platéias de Scribe e Meyerbeer, pelo menos dramaticamente (embora a crítica veemente que as obras de Wagner despertaram demonstrem que possuíssem alguma coisa mais desafiadora, ou pelo menos mais desconcertante, do que o comodismo de Scribe e Meyebeer). Ainda assim, da mesma forma que Ibsen não alcançara o gênero que julgava ser o mais representativo de seu mundo até que tivesse alcançado a meia-idade, Wagner também não produziu nenhum "drama musical" completamente wagneriano até *Der Ring des Niblungen.* Por toda a sua prolixidade e repetições desnecessárias, por todas as falhas que arruínam o libreto final, *O Anel* é um dos produtos mais significativos do século XIX, menos importante do que o *Fausto* ou até mesmo do que o *Peer Gynt*, embora seja uma obra menos de gabinete e mais próxima do teatro que qualquer uma das duas.

As maiores obras de Wagner são *Tristão* e *Die Meistersinger*, pois somente nelas se encontra a conglomeração de elementos em uma verdadeira síntese. *Tristão* é um grande drama e uma grande música; mas é prejudicada por uma qualidade difusa que teria arruinado a obra de um gênio menor. Em cada um de seus trabalhos, Wagner cria uma atmosfera especial e reconhecível, apropriada para sua concepção; mesmo quando trabalha em várias óperas ao mesmo tempo consegue manter uma atmosfera tão diferente para cada uma delas, como se fossem mundos separados. Esse é um dos aspectos que são grandiosos no trabalho de Wagner. Nenhuma das características ou atmosferas wagnerianas é tão peculiar como as características apresentadas no *Tristão*. E elas podem ser reconhecidas toda vez que se ligar a vitrola. A característica do *Tristão* consiste (entre outras coisas) em ondulações rápidas e regulares de sons, desenvolvidas cromaticamente, diluindo-se no espaço. O resultado é muito curioso. Seu estilo é sentido como um padrão repetido interminavelmente, de tal forma que *Tristão* nos parece super-repetitivo e longo, *não importando quanto se lhe corte*. Mesmo a versão chamada de completa, do Metropolitan Opera House, omitiu várias centenas de compassos. O fato de ninguém perceber essas omissões tão extensas significa, pelo menos, uma condenação parcial de uma obra de arte, que deve ter o tamanho exato, nem mais nem menos.

O que é mais interessante, é que *Tristão* continua sendo um grande trabalho; grande, não como uma expressão da "verdade eterna do mito", mas como expressão do nihilismo europeu, uma das tendências mais profundas do pensamento e da sensibilidade do século XIX. Em seu simbolismo (é uma longa representação do ato sexual), em sua equação do amor e da morte, sua apoteose da escuridão e sua renúncia da luz, é o AntiFausto, o poema decadente *par excellence*.

Se *Tristão* é a favorita dos wagnerianos, *Die Meistersinger* é a ópera favorita dos não-wagnerianos, embora seja essencialmente wagneriana e característica do período. Vou explicar.

O século XIX viu a ascendência da mente da classe-média, o que significou a apoteose da mediocridade. Na literatura do século XIX, portanto, descobrimos uma série de retratos da mediocridade, um tipo que ainda não tinha sido comum na literatura, pois o artista é, por natureza, um aristocrata, no sentido da busca da excelência. Aristóteles definira o personagem trágico como tendo uma estatura acima do normal, e o cômico, uma abaixo do normal; portanto, a tradição literária tinha estado preocupada principalmente com esses dois tipos. O século XIX, especialmente através da novela, mas também no drama, mostrara-se mais interessado no homem de porte médio, comum. Em *Hjalmar Ekdal*, Ibsen retratou o tipo em toda a sua ambigüidade, suas ilusões grandiosas por um lado e, pelo outro, sua *gemütlichkeit*. Wagner não retrata esse tipo; ele o incorpora; ele é sua palavra-chave; pelo seu gênio, a falta de genialidade torna-se vocal; o que significa (e esta é a "traição" da cultura de Wagner) que ele confere à mediocridade os favores de seu oposto, a genialidade. Esta é a explicação da hostilidade que Nietzsche passou a dedicar a seu antigo amigo e ídolo. Nietzsche descobriu que Wagner era o porta-voz da nova era em seus aspectos mais negativos. *Tristão* é uma grandiosa ilusão; *Die Meistersinger* é o *gemütlichkeit* encarnado, o substituto da classe média para a serenidade. Ouvimos dizer que Hitler ficava à vontade nos dois mundos, e isto é muito interessante, pois o fascismo apresentava um apelo muito forte para os dois impulsos. Atraía também o homem médio, o homem que tinha sonhos de grandeza e de destruição semi-sufocados, o homem que adorava sonhar também com as casinhas de sapê da velha Alemanha, com cidades medievais idílicas, com sapateiros que cantam enquanto trabalham, que generosamente entregam sua namorada a outro homem e cuja religião não tão *gemütlich* é o nacionalismo alemão.

Wagner é o caso mais importante de um gênio comprometido, de alguém que, criticando sua época, acabou entrando em acordo com ela, de alguém que, em sua própria denúncia da falsidade, demonstrou ser um mentiroso. Seus dons eram extraordinários. A potência de sua mágica jamais foi sobrepujada na história da música. Como Nietzsche dizia, era isso que o tornava ainda mais perigoso. Ninguém reconheceu mais os méritos de Wagner do que Nietzsche, mesmo depois do rompimento da amizade. Porque Nietzsche acreditava que, se não estivesse comprometido, Wagner teria sido o único homem capaz de devolver a grandeza e a sutileza ao mundo. "Não vejo mais ninguém," lamentava, "além de Richard Wagner." Nietzsche via não só a potencialidade de Wagner, mas também sua natureza e seu significado histórico: "Compreendo perfeitamente quando, hoje em dia, um músico diz: 'Odeio Wagner, mas não suporto a música de nenhum outro'. Mas *(E?)*, compreenderia também um filósofo que explicasse: 'Wagner tipifica a modernidade. Não adianta, temos que ser, em primeiro lugar, wagnerianos". Para ser um seguidor de Nietzsche no assunto, e esta é uma atitude sábia, não nos devemos tornar antiwagnerianos furiosos; devemos examinar cuidadosamente os prós e os contras; e devemos ser pró e contra a todo um enorme complexo de idéias e significados.

Nietzsche, o inimigo das concessões, o campeão da cultura e de toda a excelência, rejeitou o wagnerianismo. Existe ainda um outro grande inimigo das concessões, outro campeão da cultura e da excelência, outro advogado das escolhas definitivas e do imperativo categórico, um homem que tentou um caminho diferente para um tipo de drama moderno. Embora Henrik Ibsen tivesse vivido bem na capital da Bavária, na época dos primeiros triunfos de Bayreuth, ignorou Wagner. Habitava a mesma província que Wagner, mas em um universo diferente. Nietzsche condenava em Wagner uma parte de si mesmo; foi o maior crítico de Wagner, mas ao mesmo tempo o maior wagneriano, e podemos ler como pedia insistentemente pela música de Wagner no ano de 1888, ano em que escreveu suas obras mais pungentes antiwagnerianas, o último ano de sua vida em que ainda mantinha a sanidade mental. Mas o antípoda de Wagner não é Nietzsche. É Ibsen.

IV

Se tecermos considerações sobre Wagner, isto nos leva de volta a Gluck e a Mozart; quando as tecemos sobre Ibsen, elas nos levam a Lessing e a Diderot. Se aceitarmos a sugestão do dramaturgo inglês George Lillo, que se assemelha a Scribe nas influências que causou e na sua escassez de talento, dois dos homens mais representativos e dotados do século XVIII resolveram dedicar-se à criação de um novo tipo de drama sério. *Miss Sarah Sampson* de Lessing, *Le Père de Famille* de Diderot, embora sejam melhores do que *George Barnwell* de Lillo, não são boas peças, mas representam um novo gênero, a "tragédia burguesa" — que, como já vimos, mais tarde iria produzir a fantástica *Kabale und Liebe* de Schiller, a *Maria Magdalena* de Hebbel e as peças do período "moderno" de Ibsen.

Embora a "tragédia burguesa" não tenha alçado vôos tão altos quanto as melhores óperas do século XVIII está mais ou menos em relação ao drama do século XIX como Gluck e Mozart estão para a ópera do século XIX. Wagner aprendeu com Gluck e Mozart, mas aprendeu mais ainda com os românticos, aprendeu com os melhores, como Beethoven, e com os quase-tão bons, como Meyerbeer; Ibsen pertence à tradição da "tragédia burguesa", mas aprendeu mais com os românticos, tanto de sua elevada poesia como de suas manifestações populares. Devemos acentuar a dívida de Wagner e Ibsen para com o Romantismo popular: Eugène Scribe e tudo o que ele representa estão entre o século XVIII por um lado, e Wagner e Ibsen pelo outro. Quando Ibsen foi nomeado poeta teatral em Bergen, em 1851, dirigiu 145 peças, das quais mais da metade era constituída de peças leves francesas, sendo que 21 eram do próprio Scribe.

A primeira peça de Ibsen surgiu em 1850 e a última, no último mês do século. Os cinqüenta anos de sua vida criativa foram planejados com o cuidado e a precisão de um mestre-de-obras. Metade desses anos passou experimentando diferentes estilos, da fantasia shakespeariana à tragédia romana, da comédia em versos ao "drama histórico mundial", das "peças bem-construídas" de Scribe ao poema filosófico-dramático, da prosa satírica ao mito nacional. Costumo dizer que duas dessas "experiências" desse período — *Brand* e *Peer Gynt* — formam uma espécie de banco, do qual Ibsen as sacaria para todas as suas peças futuras. Apesar de o *Peer Gynt* ser talvez o maior trabalho de Ibsen, pode ser considerado, em relação à sua carreira, como um experimento, pois Ibsen passou a considerar o seu estilo errado para sua obra e para a época. "O verso," escreveu talvez querendo demonstrar uma certa modéstia, "causou muitos danos à arte dramática... É bastante improvável que nos dramas do futuro o verso não seja suficientemente empregado para que valha a pena ser citado; as metas dos dramaturgos do futuro provavelmente serão incompatíveis com ele.

Portanto, acredito que esteja condenado." Não poderia haver prova mais clara da força do Naturalismo na cultura do final do século XIX, nem do desejo de Ibsen de ser naturalista em uma época naturalista.

A segunda metade do meio século das obras de Ibsen — que começou com *Pilares da Sociedade* (1877) e *Casa de Bonecas* (1879) — é um desenvolvimento constante da forma naturalista em peças. O Ibsen dessas peças — e de *Os Espectros* (1881) e seu furioso apêndice para *Um Inimigo do Povo* (1882) — é o que um de seus melhores comentaristas chama de "Ibsen moderno". É esse o Ibsen que escandalizou a Europa, o Ibsen que destilava o temperamento zolaísta da geração mais jovem, o Ibsen dos teatros de *avant-garde* dos anos noventa, em uma palavra, o Ibsen do ibsenismo, louvado por Bernard Shaw por seus valores positivos em *The Quintessence of Ibsenism*, e satirizado pelo mesmo Bernard Shaw por suas tentativas menos sinceras em sua primeira comédia *The Philanderer*. O Ibsen ibseniano parecia pertencer não somente ao exército geral naturalista, mas à sua ala extrema — O Naturalismo Zolaísta. Chamando a atenção para os fundos dos navios apodrecidos, a sujeição das esposas vitorianas, as devastações da sífilis e a corrupção da política e do jornalismo municipal, transformou-se no pai do drama reformista do final do século — o drama de Brieux, na França e de Galsworthy na Inglaterra. Mas é apenas por uma falsa associação com esses cavalheiros que o ibsenismo pode ser considerado a quintessência de Ibsen.

Ibsen adotou um estilo naturalista para suas peças e é esse estilo que dá ao "Ibsen moderno" seu caráter irônico antiwagneriano, prosaico, contido, de fala seca, amargo. Isso lhe permite suas exposições brilhantes através de alusões e desenvolvimentos por nuances, que muitos leitores de hoje julgam excessivamente elaboradas ou completamente gratuitas. Para escrever *A Liga da Juventude*, uma comédia em prosa pesada, frágil, nos moldes de Scribe, *depois* de ter escrito *Peer Gynt*, poderia dar a impressão de que Ibsen abandonara a arte dramática pelo teatro comercial. Poderia agradar àqueles que desejam que os dramaturgos estejam de acordo com a sua época, como também poderia aborrecer àqueles que desejam que os artistas fiquem ligados à sua arte. Mas tanto a alegria quanto a tristeza, no entanto, seriam igualmente prematuras. A verdade é que, depois da falta de jeito inicial de duas peças — *A Liga da Juventude* e *Pilares da Sociedade* (às quais sinto-me tentado a acrescentar *Casa de Bonecas*) —, Ibsen fez de seu Naturalismo um instrumento tão pessoal e sutil — se não tão atraente — quanto o Romantismo de *Peer Gynt.* Na verdade, ele transformou seu Naturalismo em um Romantismo novo e muito menos aberto.

Isto não é um jogo de palavras. Se nenhuma arte e nenhum artista podem ser *totalmente* naturalistas, é sempre importante ver em uma obra naturalista quais são os elementos não-naturalistas. Quando o "Ibsen moderno" encontra-se no palco, podemos ver os pesados móveis vitorianos, as pesadas barbas e penteados vitorianos. Essas coisas, mais um assunto sórdido e um virtuosismo técnico, são o que muita gente acredita ser o próprio Ibsen. No entanto, são esses aspectos que tornam a obra de Ibsen a glória maior da tragédia em trajes modernos. Não. O paradoxo da tragédia naturalista de Ibsen é que ela depende, em grande parte, de elementos não-naturalistas para seu sucesso. Por baixo da pele daquelas mulheres de aspecto afetado e daqueles homens de aspecto robusto espreitam as iscas e os demônios da lenda norueguesa, as iscas e os demônios da consciência de Ibsen. Ibsen pode fingir ser um realista declarado nos moldes da metade do século na França, ou um naturalista nos moldes do final do século. Iniciou seus passos, no entanto, como romântico, e não como um Romântico fora de época ou um Neo-Romântico. Na juventude de Ibsen, uma geração após a Revolta Romântica na Europa Ocidental, o Romantismo ainda estava fresco e florescia na Escandinávia, pois a Noruega é um subúrbio da Europa e existe um atraso entre o surgimento de um modismo em Paris e um modismo em Oslo. É verdade que, mais tarde, Ibsen ficava embaraçado com o provincianismo de sua terra natal. Despiu seus românticos trajes vikings e passou a acreditar ser um cosmopolita. Debruçou-se com todas as forças sobre as fontes das culturas da França e da Alemanha. Mas seu romantismo não morreu por ter sido enterrado. Só foi escondido, mas não eliminado, nem pelas técnicas e assuntos dos *boulevards,* pelos trajes, decoração e conversas vitorianos. O segredo de Ibsen, se é que existiu, foi que o arquinaturalista permaneceu até o fim um arquirromântico também. Em uns versos do início de sua carreira, declarava suas ambições literárias da seguinte maneira:

Construirei para mim um castelo nas nuvens. Será formado por duas alas,
Uma maior e uma menor. Brilhará por todo o norte.
A maior, abrigará um cantor imortal.
A menor, a uma virgem abrirá o seu portal.

Se essas palavras nos lembram as projeções de Ibsen como Brand e Agnes, Peer Gynt e Solveig, elas também nos lembram Rubek e Irene, o herói e a heroína da última peça de Ibsen.

Tanto os amigos como os inimigos não compreenderam. A primeira geração de críticos (com pouquíssimas exceções como Dane Georg Brandes) ficou chocada; as seguintes, perturbadas com a revolução de Ibsen; e quando descobriu-se finalmente que era um místico, então foi a gota d'água. Mas nada em todo esse desenvolvimento foi acidental. Seu gênio reservado tinha calculado tudo em segredo. Mas se existe uma coisa que os críticos em geral não conseguem entender é que um artista tenha o direito de ser reservado e difícil. Afinal, não é o seu dever contar-lhes seus segredos e tornar-lhes a vida mais fácil? É o que os críticos acham, e se esta é a crença dos críticos literários o que se poderia esperar dos críticos dramáticos? No século dezenove já era axiomático que uma peça devesse ser transparente, que até mesmo o grande mestre da sutileza, Henry James, descrevia a técnica dramática como o ato de atirar a carga para fora de um navio, para salvá-lo, e que a sua recusa em preencher as suas comédias com uma carga imaginativa é o motivo da sua inadequação. Os críticos desejavam que as peças fossem simples. Um crítico representativo de 1900, escreveu: "Se o espectador ficar confuso, perplexo, irritado ou aborrecido, terá todos os motivos de queixa contra o dramaturgo." Se perguntarmos: quem é o espectador? Outro crítico da época responde assim: "Nenhuma peça bem-escrita deixará de ser entendida pelo menino que se encontra na galeria." Gostaríamos de pensar que tais futilidades estejam extintas em nossos dias, embora muitas pessoas que não concordam totalmente com isso ainda tenham dúvidas de que, considerando-se a platéia, o drama deveria ser óbvio, quando não incipiente. Trata-se de uma visão bem-intencionada, mas levaria à condenação a maioria das peças reconhecidas como grandes — desde o melhor de Ibsen, ou *O Misantropo* ou *Hamlet.* Se existe alguma diferença em relação à dificuldade entre os dramas antigo e moderno, essa diferença não significa que o último fosse mais simples e sim, o que não acontece com o primeiro, que poderia ser apreciado tanto na superfície como no interior. Os antigos dramaturgos dirigiam-se a suas platéias em vários níveis. *Hamlet* pode ser apreciado ao nível tanto do menino de escola quando do crítico jornalístico *ou* de Coleridge e A. C. Bradley. Para descobrir os motivos pelos quais os dramaturgos modernos, assim como os poetas modernos, apelam com freqüência somente para os níveis mais profundos, teríamos que analisar a cultura moderna em geral (como fazemos vagamente no Capítulo X).

Ibsen é difícil. Pretende ser fácil, mas é árduo. Pretende escrever um diálogo seco, sem características. Pretende ser completamente comum em seus enredos, servindo uma "peça bem-feita" (*Um Inimigo do Povo*), uma versão naturalista da hereditariedade (Os Espectros), um estudo sensacional de uma *femme fatale* (*Hedda Gabler*), ou qualquer outra coisa que um entusiasta por Dumas *filho* ou Zola tivesse desejado. Em seus últimos anos, tornou-se, externamente, uma figura quase que oficial da Noruega; freqüentava banquetes, usava condecorações e passou a ser o pai cultural de seu país. Durante todo esse tempo, escreveu obras cada vez mais subjetivas e difíceis e que traziam em seu conteúdo uma condenação velada do homem moderno, inclusive do próprio poeta. No entanto, quando *O Pequeno Eyolf*, sua peça mais reticente e intrincada, recebeu interpretações prosaicas, exatamente contrárias ao seu significado real, Ibsen não protestou. Sentou-se e aguardou seu funeral. Wagner, o rebelde, empreendeu seu último trabalho, o *Parsifal*, com a intenção de que, se o público desejava alguma coisa religiosa, ele então descobriria a religião. Ibsen, o conformista, encerrou sua carreira artística, com *Quando Despertarmos de entre os Mortos*, com o retrato de um escultor envelhecido em uma estação de repouso. O projeto parecia tão inofensivo, que ninguém estremecia quando o escultor falava sobre o naturalismo de seus retratos:

> ... divertia-se de uma maneira indescritível. Dou-lhes uma semelhança impressionante na superfície, como costumam dizer, de modo que todos ficam de boca aberta de surpresa (baixa o tom), mas, no fundo, são todos respeitáveis, com pomposas caras de cavalo e convencidos como mulas... E são essas obras de duas faces que nossos excelentes plutocratas vêm me encomendar. E pagam de boa-fé e com suas figuras rotundas, quase que seu pêlo em ouro...

Esta passagem demonstra a afirmação mais clara da atitude de Ibsen quanto ao Naturalismo ibseniano. Sugere ainda uma atitude perante o público. Ibsen, tanto quanto Wagner, tornou-se famoso durante o período em que viveu; mas de maneiras diferentes. Ibsen preservava a sua integridade com uma vigilância tão acirrada, que podia até mesmo pressentir os perigos da perda desta integridade por causa da obsessão com a mesma — um dos temas de *O Pato Selvagem*. A única obsessão, da qual sofria, era a preocupação de que seria apenas um virtuoso, simplesmente um representante inteligente das tendências correntes. Conseqüentemente, ele, que sabia que toda a sua arte era a representação de experiências que tinha vivido pessoalmente, aprofundou-se mais ainda na auto-análise; mas não escreveu nenhuma autobiografia forjada, como Wagner fez; ficava até mesmo embaraçado quando alguém o reconhecia em algum de seus personagens. A auto-análise representava para ele uma espécie de purgação, até mesmo uma expiação, nunca um exibicionismo. Não escreveu nenhuma novela, nenhum manifesto, nenhuma memória, apenas, além de alguns poemas líricos dispersos, cartas, artigos e palestras muitos resumidas, deixou vinte e cinco peças completas, o fruto do dobro de anos de trabalho concentrado. Embora tenha descrito sua vida como "aquele destino de conto-de-fadas que tive", na verdade, pretendia que tivesse sido aborrecida, mas o significado dessa pose perde seu sentido, por exemplo, em sua prosa naturalista. Ibsen tinha a intenção de escrever um diálogo chapado, mas as frases opacas, não-convidativas, trazem significados que são reforçados somente por seu contexto. Uma frase ibseniana preenche geralmente quatro ou cinco funções ao mesmo tempo. Derrama luz sobre o que o personagem fala, sobre o que falam para o personagem, sobre o que falam sobre o personagem; enriquece o enredo; funciona ironicamente, fornecendo à plateia um significado diferente do que o mesmo fato significa para o personagem (e isto não quer dizer apenas que os personagens falam coisas que significam mais para a platéia do que para eles, mas que também dizem coisas que, como se pode sentir, significam mais para os personagens do que para a platéia); finalmente, uma frase ibseniana é parte de um padrão rítmico que constitui o ato inteiro. A prosa naturalista não está ali só para constar. Não está ali só para exibir a habilidade de Ibsen em escrever uma conversa "natural". É tão rica em artifício, como o verso de *Peer Gynt.* Sua própria naturalidade é o artifício final, a arte que esconde a arte. É — acima de tudo — um modo de dar concretude e imediatismo a temas que poderiam levar um artista menor para a grandiosidade e a abstração. É antiwagneriano.

Ibsen adotou os padrões dramatúrgicos do teatro francês em moda. No entanto, escreveu o seguinte sobre as peças francesas: "Essas obras apresentam em sua maior parte uma técnica perfeita e, portanto, agradam ao público; não têm nada a ver com a poesia e talvez por isso mesmo agradem mais ainda ao público." Em outras palavras, Ibsen não rejeitava a poesia quando rejeitava o verso. Não tinha a menor ilusão sobre o drama francês nem sobre o público médio. Se nos parecer que ele escreve ao nível daquele drama ou daquele público, é porque escolhemos lê-lo àquele nível (como pode-se ler Shakespeare abaixo de seu nível) ou porque não o lemos de maneira alguma. A ironia de *Hamlet* surge, em parte, da interação da história crua (que já tinha sido contada cruamente por outros autores muito antes) e do poema final shakespeariano, entre a face do sensacionalismo elizabethano e o coração da tragédia. As fontes de Ibsen não são mais cruas do que as de Shakespeare. Se temos a tendência de equacionar Ibsen com suas fontes, é porque suas técnicas naturalistas nos levam a isto.

V

Segundo os livros, o período naturalista de Ibsen começa com seu "Simbolismo" em *Pilares da Sociedade*, em 1879, e seu "Neo-Romantismo", com *Solness, O Construtor*, de 1892. Mas o simbolismo, que é o sinal mais tangível do Ibsen antinaturalista ou romântico, está presente em cada uma de suas peças naturalistas. Isto para não mencionar o simbolismo bastante rudimentar dos títulos *Pilares da Sociedade e Casa de Bonecas*, os navios na primeira peça e a tarantela na última são símbolos centrais do tema. O título *Os Espectros* é um guia muito melhor para a peça do que qualquer discussão sobre a sífilis. Quase toda peça "naturalista" de Ibsen contém um símbolo central, cujo significado espalha-se por toda a peça.

De *O Pato Selvagem* (1884) em diante, Ibsen torna-se cada vez mais o que foi chamado de místico — significando, é o que me parece, edificante embora ininteligível. A verdade é que o mundo de duendes e gnomos volta aos borbotões em sua obra, que o Naturalismo torna-se menos a substância e mais uma máscara, que é empregado um simbolismo complexo, astucioso — para o pavor daqueles que esperam que o simbolismo seja puramente decorativo ou alegórico. Uma geração antes de Ibsen tinha começado a parecer sólida, vitoriana, segura — algo para enfrentar, talvez, o preciosismo, o obscurantismo e o pessimismo dos modernos. A primeira geração dos filisteus, que era como Ibsen denominava homens como Manders, Kroll, ou Brack, tentou abalar Ibsen com o seu ódio; a segunda geração quase o matou com sua amizade. Deve-se voltar para as peças do último período de Ibsen para redescobrir um gênio torturado, introvertido, inteligente, repelente, oblíquo e sutil.

Solness, O Construtor, por exemplo, mostra exatamente que tipo de dramaturgo Ibsen é e não é. O ponto de partida é uma balada que Ibsen escreveu à maneira folclórica.. "Ele" e "ela" perdem uma jóia em um incêndio que destrói a casa. Mesmo se encontrarem a jóia, diz Ibsen, "ela" nunca recobrará a fé, nem "ele" a felicidade. Os símbolos são característicos de um homem que falava em torpedear a arca, de um cadáver escondido na carga, do homem que tinha um escorpião venenoso como bichinho de estimação. A balada é o que existe de mais próximo a uma peça de Ibsen na literatura anterior. Uma balada celebra um desastre recente. Um ar de fatalidade espalha-se sobre ela. É condensada. É toda uma catástrofe. Ibsen construiu sobre esse padrão mítico uma superestrutura naturalista.

A base e a superestrutura interagem como cores significativamente superpostas. Seria impossível dizer qual é a mais importante, ou qual é o significado principal da peça, pois um tira seu significado do outro. No plano natural, a peça trata de um arquiteto que está envelhecendo e que portanto passa a ter ciúmes de seus rivais mais jovens e que é instigado por uma jovem mulher neurótica a participar de uma façanha atlética, o que prova que ele está acabado. Poderia ser a história escrita por um realista francês. Se acrescentarmos que a vida sexual da mulher ficou desviada por ter experimentado o orgasmo pela primeira vez através de uma experiência auto-erótica, quando viu o construtor subindo na torre, teríamos uma história escrita por um naturalista clínico. Ibsen acrescenta o mito. Pontuando toda a peça existe o tema da *hubris*, a fúria heróica da tragédia antiga que traz a recompensa ao herói. Hilda Wangel, a jovem neurótica, representa o mundo dos gnomos, o mundo caótico e tempestuoso do Id; é a réplica do gnomo que assombra sua mãe, que é o personagem principal de *A Dama do Mar*. Hilda não é imoral, pois desaprova o tratamento áspero que Solnesss dá a seu assistente. É amoral. É uma força demoníaca jogando com a *hubris* do herói.

O tema mítico e a história clínica combinam-se em Ibsen, não como uma Obra de Arte Composta, mas como o estudo altamente especializado de um assunto muito limitado, a mente de Ibsen. Solness é o escritor que está envelhecendo e sente seus poderes escapando de seu controle, que se pergunta se ao decidir ser apenas um artista deixou de ser um homem, ou se, apontando-se como preceptor da raça humana, não construiu algo maior do que podia suportar. Covardia ou abstenção foi o pecado insistente de Ibsen, ou pelo menos o medo, como vimos pela primeira vez quando declinou em lutar na guerra contra Bismarck em 1864. O medo é projetado em *Solness*, derramado em várias cores como um espectro; e como resultado temos um drama simbólico que é rico, complexo, estranho e que de maneira alguma pode estar afastado do misticismo.

Solness, O Construtor e *Quando Despertarmos de entre os Mortos* são sobre Ibsen e nada mais. Isto significa que são limitados e estreitos? Limitados, em seu enfoque, sempre serão. São difíceis demais para que qualquer platéia possa acompanhar e apreciar. Mesmo os maiores admiradores do "Ibsen moderno" ficam embaraçados com a crescente improbabilidade de suas fábulas. Não foi Ibsen quem reclamou o drama para o domínio severo da realidade? Nesse caso que faz ele em torres e montanhas simbólicas? Em *Quando Despertamos de entre os Mortos*, não só a verossimilhança, mas ainda a possibilidade física estão afastadas. O homem que ensinou a nova dramaturgia aos escritores esquecia-se de suas próprias lições e retornava ao enredo quase que inconsistente à moda shakespeariana. Foi o suficiente para que todos os ibsenianos começassem a se desculpar por seu mestre; julgavam que estivesse senil.

Sendo limitadas em seu enfoque, seriam essas peças crescentemente subjetivas limitadas em seu valor, limitadas por sua própria subjetividade? Não. A subjetividade de Ibsen não significa um impedimento à sua comunicação. E nem se trata de egocentrismo. Ela surge de sua crença de que "o alcance mais elevado possível a um ser humano" é "conduzir a sua vida, de tal maneira, que consiga realizar-se". O artista, Ibsen acreditava, deveria limitar-se ao que experimentou. "Tudo o que escrevi nestes últimos dez anos," disse aos estudantes noruegueses, "vivi mentalmente." Foi esse individualismo que lhe rendeu o título de "pequeno-burguês", dado por alguns marxistas. E é verdade que Ibsen dedicava uma importância enorme ao caráter individual. Tão violentamente quanto Nietzsche ou Stefan George, ele reclamava uma nova forma de nobreza, não, como colocou, de berço ou riqueza, ou mesmo de capacidade ou inteligência, mas de vontade e caráter. E esta é a explicação de sua profunda preocupação com homens como Rosmer e John Gabriel Borkman, a quem nossos revolucionários teriam dado pouquíssima atenção. É esta a explicação por sua preocupação com conceitos como retribuição e indenização, que têm pouquíssimo significado para um político.

Mas Ibsen não parou no indivíduo. Acrescentou ainda à declaração feita aos estudantes: "Mas nenhum poeta vive uma experiência isoladamente. O que ele vivencia, todos os seus compatriotas vivenciam juntamente com ele. Pois, se não fosse assim, o que estabeleceria a ponte de compreensão entre a mente produtiva e a receptiva?" A introversão de Ibsen pára há pouca distância da de Proust ou da de Joyce. Na realidade, o Ibsen individualista, como o Shaw individualista, era ainda um bom coletivista, um crente na organização social ou mesmo socialista. Quando soube das palestras do jovem Shaw sobre o ibsenismo, o norueguês comentou: "Fiquei surpreendido com a constatação de que eu, cuja principal tarefa na vida tinha sido retratar personagens e destinos humanos, tivesse chegado, sem a menor intenção, consciente em vários assuntos, às mesmas conclusões que filósofos morais social-democratas tinham chegado através de processos científicos."

O intelectual moderno oscila entre os dois extremos da absorção e do abandono do indivíduo. Ibsen sentiu-se atraído por ambos e, como Walt Whitman, conseguiu evitar tanto o medo do individualismo que produz o radicalismo doentio, ansioso do tapete comunista, como o medo da sociedade e da história que reforça o egoísmo natural do esteta. Retratou o tipo-comissário — não sem simpatia — em Peter Mortensgaard. Ele próprio era Rosmer e Solness e Rubek. Ou melhor, a criação desses homens foi a forma que encontrou para purgar-se de suas faltas. Assim como um atirou-se em uma calha e o outro caiu de uma torre e o terceiro foi carregado por uma avalanche, Ibsen poderia dizer: Somente a graça de Deus me faz ir em frente. E o resultado é que as últimas peças subjetivas sejam muito mais significativas que qualquer coisa que Ibsen escreveu desde *Peer Gynt*. Depois de uma apresentação de *O Pato Selvagem*, o poeta Rilke escreveu em uma carta: "Havia uma coisa grande, profunda, essencial. O Juízo Final e o julgamento. Alguma coisa definitiva. E, subitamente, chegara a hora em que a majestade de Ibsen dignava-se a olhar-me, pela primeira vez. Um novo poeta a quem seguiremos passo a passo, agora que o conheço. E, mesmo assim, um homem mal-compreendido em meio à fama. Uma pessoa completamente diferente do que se ouviu dizer." Exatamente!

VI

Qual foi a relação de Ibsen com o seu tempo? Para muitas pessoas, o século dezenove e seu drama significam

Ibsen, mas, exceto pela certeza de que foi o *melhor* dramaturgo do século, trata-se de uma opinião enganosa. Ibsen usou várias modalidades e métodos correntes, como todo artista; mas ele distorceu a sua forma, impondo seu próprio significado sobre eles. *Um Inimigo do Povo* é uma peça bem-feita, mas de uma têmpera completamente diferente da de Dumas, *Os Espectros* é naturalista, mas completamente diferente, no significado, da obra de Zola. *Quando Despertamos de entre os Mortos* é simbolista, mas completamente diferente de Maeterlinck. Quanto mais se estuda Ibsen, mais se descobre o quanto ele está distante do drama de seu tempo. Nem seus predecessores, nem seus discípulos apresentam mais que uma semelhança superficial com ele. Carregou sua indiferença como um charme, e não é por acaso que dois dos ibsenianos mais fiéis fossem escritores irlandeses, que também permaneceram indiferentes aos movimentos literários, em sua autoconfiança solitária, Bernard Shaw e James Joyce.

Ibsen não foi o "homem que devolveu o drama ao povo", que "trouxe a vida de volta ao teatro popular". Sua popularidade foi o acidente — como aconteceu com Joyce — de um *succès de scandale*. É verdade que os anos oitenta representaram o momento de uma grande renovação da cultura do teatro e que a força-motriz dessa renovação é geralmente atribuída a Ibsen e ao ibsenismo. Mas qual foi a natureza da renovação? Não foi popular. Em geral, as novas peças eram apresentadas particularmente, somente em ocasiões especiais, em clubes literários, nas noites de domingo. Poucas foram as que tiveram ao menos uma curta temporada comercial; algumas só tiveram uma única apresentação. As exceções foram devidas ou ao elemento "escandaloso" da peça ou à presença de uma Eleanora Duse no elenco. Portanto, em vez de levar o drama ao povo, Ibsen o trouxe para ele. Quanto mais velho ficava, ia cada vez menos ao teatro; e seu trabalho, como já vimos, tornou-se cada vez mais subjetivo. Ibsen se encaixaria melhor em *Axel's Castle*, de Edmund Wilson, do que em palestras para clubes femininos com a intenção de popularizar os clássicos, ou em apologias à Literatura Essencial, feitas por Van Wyck Brooks.

O "renascimento" dramático do período talvez tenha sido um título enganado. Existiram boas peças, mas estas não foram as de um período novo e jovem; a maioria delas era claramente o trabalho de uma civilização antiga e modesta. Além de Ibsen e Strindberg, talvez os dramaturgos mais dotados do final do século tenham sido Shaw, que lançou o seu machado na raíz da cultura contemporânea, Tchekhov e Schnitzler, que escreveram exclusivamente sobre a decadência social e Wedekind, cujo niilismo chega quase a ser um surrealismo.

A maior parte das obras do período 1880-1920, inclusive as de Ibsen, era introspectiva, oblíqua, árdua, resumindo o tipo de literatura que Brooks teria chamado de secundária. Embora tenha sido em alguns aspectos um período de inícios, pois todo período tem o seu tempo de semear e de colher, foi em outros um período de encerramentos. E Ibsen sabia disso. Ele disse, em 1887:

> Já foi dito que eu, de uma maneira proeminente, contribuí para criar uma nova era nestes países. Eu, pelo contrário, acredito que o tempo em que vivemos poderia ser caracterizado como uma conclusão e que alguma coisa nova está para nascer.

Falar de um Novo Drama era portanto tão inadequado quanto falar da Música do Futuro. Os dois fenômenos foram típicos do final do século dezenove. Tanto quanto Mozart e Schiller foram representativos do século dezoito, Wagner e Schiller o foram do século dezenove. No século vinte, temos visto wagnerianismo e muito ibsenismo, mas nenhum desenvolvimento verdadeiro foi apresentado seguindo suas linhas.

VII

Com o esboço precedente das obras de Wagner e de Ibsen em mente, o que poderemos fazer com a justaposição dos dois nomes?

Ibsen e Wagner pertencem à mesma sociedade e têm portanto, como homens, muitas coisas externas em comum. Ambos eram ativos, viajaram muito pela Europa. Nenhum dos dois tinha sido altamente educado nem tinha lido muito. Os dois dedicaram toda a sua vida à arte e viveram para ganhar um prestígio enorme na sociedade que criticavam. Tais semelhanças são superficiais. Mas, na essência, os dois eram totalmente diferentes. Wagner era boêmio, egoísta, expansivo, infinitamente falante, um amante ardoroso e volúvel, um pensador pesado, confuso e sem humor. Se Ibsen era egoísta, era também reservado e possuía uma autocrítica quase que super-humana; como suas peças, ele era externamente ortodoxo, bem vestido e respeitável; e, como elas, era internamente agitado. Embora gostasse tanto quanto Wagner de ser uma figura nacional, (Ibsen dissera um dia: "Um poeta deve ter, em torno dele, todo o seu povo"...) tinha uma sensação dos perigos do prestígio, que foi um dos motivos principais de suas últimas peças. O casamento de Ibsen era (pelo menos aparentemente) tão tranqüilo quanto o de Wagner era tumultuado; *Frau* Susannah parece ter sido ao mesmo tempo mais doméstica e inteligente que *Frau* Cosima. As cartas de Ibsen, em sua sinceridade austera e simples, sua sagacidade seca e sua veemência antiteatral, representam um enorme contraste com a campanha oratória das do *Führer* de Bayreuth.

O que dizer dos veículos que Wagner e Ibsen escolheram para sua arte — o "drama musical" e o drama naturalista, respectivamente? Possuem coisas importantes em comum.

Ambos aceitam o teatro do século dezenove como ele é: o palco como um quadro emoldurado, os cenários duramente realistas, o auditório escuro, o "golfo místico", como Wagner o denominou, formado pelo proscênio e o fosso da orquestra. Conseqüentemente ambos pedem uma platéia passiva que "rende-se" à peça, enlevada pela ilusão, pelo suspense e pela surpresa, transportada para um mundo mais ou menos fantasmagórico. Em outros aspectos, a Obra de Arte Composta é diametralmente oposta ao ibsenismo. Sem a menor dúvida, Wagner tornou-se uma vítima da heresia vulgar da quantidade antes da qualidade. Argumentou, certa vez, que, como a música dirige-se ao coração, a fala ao intelecto e a dança ao corpo, a melhor obra de arte deveria combinar todas as três. Mas a experiência artística não é quantitativa. O drama altamente especializado, "estreito" e "limitado" de Ibsen está muito mais perto dos critérios das artes, que é a perfeição.

Quanto ao conteúdo, o material usado nos dramas de Wagner é o mito germânico, enquanto que no de Ibsen, são incidentes modernos retirados de notícias dos jornais ou do contato direto. Embora, através desta definição, Wagner pareça ser profundo e Ibsen trivial, a diferença real emerge da interpretação do material. Na realidade, vários temas são comuns aos dois artistas: o tema de uma culpa geral (ou perda da inocência) no mundo do capitalismo industrial; o tema de redenção; o tema do Eterno Feminino; o tema do declínio dos antigos valores; o tema da nobreza *versus* mediocridade. Mas a diferença entre esses dois homens é aparente no tratamento diferente que dão a temas comuns. Tanto *Tristão* como *Rosmersholm* terminam com uma morte por amor, mas onde Wagner apenas grita vivas para o amor e vivas para a morte, Ibsen concentra, nesse incidente final, todo o significado de dois destinos complexos. Acima de tudo, Wagner e Ibsen diferem como dramaturgos em sua apresentação completamente diferente da natureza humana. Wagner não está interessado no indivíduo; Ibsen raramente interessa-se por outra coisa. Os personagens de Wagner são encarnações das qualidades e dos instintos, ou, então, são representantes de grupos, como acontece com os teutônicos Elsa e Siegfried, ou com os nem tanto arianos Mime e Beckmesser. A humanidade só aparece nos trabalhos de Wagner através da apresentação musical de impulsos terrenos, principalmente sexuais. Para Ibsen, por outro lado, o indivíduo não é tudo, mas é certamente o começo e o fim.

Poder-se-ia quase dizer que Ibsen e Wagner são os pólos positivo e negativo do século dezenove. Como pensador e artista, Ibsen representa o espírito do homem lutando por seus direitos — como também por sua existência — em um mundo mecanizado, embora o Ibsen, geralmente mal-interpretado como materialista, prosaico e manipulador, pareça ser um produto dócil dessa mecanização. Wagner, por outro lado, que se proclama como o campeão do espírito contra o dinheiro e o materialismo, incorpora, até um certo ponto, essas forças destrutivas, apesar de, por um fantástico golpe de mestre ou de perversidade, conferir a elas o *status* de arte.

Voltando ao nosso problema inicial da tragédia em trajes modernos e de época, podemos dizer que Ibsen, a grande figura da tradição moderna e naturalista, talvez fosse, no fundo, um romântico, e que Wagner, a grande figura da tradição fantasiosa e antinaturalista, em seu coração, fosse um naturalista. Em diferentes termos, Ibsen era realista por fora e fantasioso por dentro; Wagner, um fantasioso por fora e um realista por dentro. No conjunto, o ibsenismo funcionou melhor. O realismo, controlado pela fantasia, nos deu a força flexível, a ironia fina e a rica polifonia do *Pato Selvagem* e de *John Gabriel Borkman*. A fantasia, controlada pelo realismo, resultou-se mecanizada e, portanto, parcialmente deturpada. O que surpreende no Valhalla de Wagner é que, se o arranharmos, encontraremos por baixo o Palácio de Cristal. A espiritualidade ardente de Wagner mascara um instinto mercenário. Seu idealismo superansioso esconde um comprometimento cínico. O inimigo do "vitorianismo" não passa de um arquivitoriano. Por outro lado, o naturalista insípido esconde a chama de inspiração romântica, o sociólogo aparentemente materialista esconde uma espiritualidade delicada, o homem, que parece às vezes um otimista do meio do século e outras vezes um pessimista, vai além dos dois extremos com um pragmatismo flexível, próximo ao de William James. "Já foi dito sobre mim em diferentes ocasiões," declarou, "que sou pessimista. E o sou, na medida em que não acredito na eternidade dos ideais humanos. Mas sou também um otimista, na medida em que acredito firmemente na capacidade de procriação e desenvolvimento dos ideais." Essas palavras nos aproximam também do dramaturgo moderno, que William James provavelmente mais admirava: George Bernard Shaw.

... pareceria que o que é chamado de talento, é uma certa maneira "dramática" de pensar. Em vez de tratar as idéias como meros símbolos, o talento as vê, as ouve, e, acima de tudo, faz com que conversem umas com as outras, como se fossem pessoas. Ele as coloca no palco, assim como a si mesmo, até um certo ponto, dentro do acordo...Mas se o talento consiste, em sua maior parte, em ver as coisas sub specie theatri, é evidente a sua capacidade de ser principalmente direcionado a uma das variedades da arte cênica, a comédia.

HENRI BERGSON

5 — BERNARD SHAW

ATÉ ESTE PONTO, NOSSA ATENÇÃO FICOU CONFINADA À tradição trágica do drama. Mas, nas mentes da maioria das pessoas, a dramaturgia está dividida em duas partes: a tragédia e a comédia. Desde Strindberg, naturalmente, essa divisão tornou-se menos clara e foram feitas novas misturas de elementos cômicos e trágicos. Quase que se pode dizer que a comédia esteja extinta no século vinte ou, pelo menos, que tinha alcançado o mesmo estágio de senilidade que a tragédia.

Mas George Bernard Shaw não é um artista pós-strindberguiano. Não pretendo ser caluniador quando digo que ele é um grande artista do *século dezenove*. O que Ibsen representa para a tradição trágica, Shaw representa para a cômica.

Se ainda existe uma porção de equívocos sobre Ibsen morto, o que podemos dizer a respeito de Bernard Shaw é que já foi enterrado, apesar de vivo, sob uma camada de deboche, vituperação e anedotas. Embora alguns dos golpes tenham sido desferidos pelo próprio Shaw, a culpa pertence, em grande parte, ao público, tanto ao "intelectualóide" quanto ao "simplista", que uma das mentes mais representativas de sua época ainda seja freqüentemente recusada como pertencente a um jocoso irresponsável. Quando os grandes homens protestam veementemente contra a raça humana, são crucificados. Quando, de melhor humor, riem de suas fraquezas, são classificados de bobos irresponsáveis. Foi este o destino de Bernard Shaw. Para aqueles que não o apreciam, parece obsoleto, petulante, superficial, vão, malicioso. Aqueles que o apreciam, gostam dele exatamente por suas qualidades mais dúbias — seu dom de loquacidade, sua inteligência excessiva e, acima de tudo, seu famoso "humor irônico". Os admiradores de Shaw, com sua predileção pelo humor endiabrado, prejudicaram a reputação séria de Shaw, tanto quanto os ibsenianos, com sua admiração pelos problemas sociais, prejudicaram a de Ibsen. Todos os professores deveriam ser salvos de seus discípulos.

Os amigos e inimigos de Shaw dividem a crença de que ele é tão engraçado que não pode ser levado a sério. Tendo isto em mente gostaria que o leitor imaginasse que o trecho seguinte tivesse sido escrito por um daqueles escritores melancólicos que são tão destituídos de graça que até pensamos que sejam muito importantes. O desconsolado diz:

"... Devo aconselhá-los, antes que pensem em se divertir com minhas peças, a que apaguem resolutamente de suas consciências tudo o que leram sobre mim nos jornais. De outra maneira, não as apreciarão: as lerão com uma sofisticação premeditada e com um conjunto de crenças a meu respeito que não possuem o menor fundamento, nem no fato prosaico nem na verdade poética. De alguma maneira inexplicável, parece que lancei uma maldição sobre os jornalistas, que os torna impressionantemente indiferentes tanto à veracidade comum quanto à possibilidade humana. A pessoa com quem me comparam, não só não existe, como possivelmente jamais poderia ter existido.

Mas pode ser que o retrato de um monstro imaginário com meu nome pendurado nele já tenha, de tal modo, possuído suas mentes, através do inevitável contato diário com a imprensa. Se isto aconteceu, por favor, classifique-o juntamente com o unicórnio e o dragão, com o *jabberwock* (título de um poema sem significado de Lewis Carrol e o duende, como uma criatura possivelmente divertida, mas completamente fabulosa. Se quiserem, no entanto, receber algum bem de mim, devem aceitar-me como simplesmente um praticante honesto da arte que representa meu modo de vida. Na medida em que essa sobrevivência finalmente depende de vocês como leitores, ou como freqüentadores de teatro, ou ambos, sou vosso mui fiel servidor; e eu não poderia nem sonhar em lhes pregar uma peça, ou brincar com os senhores, ou insultá-los, mais do que qualquer negociante decente sonharia em fazer com seus melhores fregueses. Se os faço rir de si mesmos, lembrem-se que o meu ofício como escritor de comédias clássicas é "corrigir a moral com o ridículo."...

Nesta passagem — lamento dizer que escrita por Bernard Shaw — desejo sublinhar a sentença: "Parece que lancei uma maldição sobre os jornalistas", e a frase: "Meu ofício como escritor de comédias clássicas."

E, agora, quero examinar a teoria e a prática do drama shawiano tão diretamente quanto possível; pois, tanta coisa já foi escrita sobre Shaw, de uma maneira impressionista, brilhantemente ou não, que acredito que o enfoque mais útil talvez seja o da sobriedade bem plantada. Seguindo essa idéia, escrevi uma lista de perguntas destinadas aos críticos de Shaw, especialmente para aqueles que analisam as produções de Shaw para os jornais. O resto deste capítulo foi criado com minhas tentativas em respondê-las.

Pergunta I: Qual é a teoria de Shaw sobre o drama?

O que o próprio Shaw disse sobre o assunto? Muita coisa, quase todos estariam inclinados a dizer. Mesmo assim, somente uma pequena parte dos trinta e tantos volumes da obra de Shaw é devotada à crítica dramática e menos ainda é dedicado à teoria dramática. Desde os primeiros prefácios até o de *Santa Joana* (1924), encontramos queixas sobre a falta de seriedade do teatro e da crítica contemporânea e descobrimos discussões sobre a censura e similares, mas, para um julgamento mais generalizado, devemos examinar os dois capítulos acrescentados, em 1912, à *Quintessência do Ibsenismo*: o prefácio de *Three Plays of Brieux* e a biografia de Archibald Henderson. Partindo dessas fontes — e naturalmente das várias observações que pontuam suas obras reunidas — podemos juntar um corpo de teoria dramática que diz mais ou menos o seguinte:

O teatro do século dezenove, que consistia em retalhos e farrapos de Shakespeare e das novas plumas de Scribe, é decadente. Apresenta não a vida, mas o sonho acordado, não o pensamento, mas o sentimento, não a experiência, mas seus substitutos. Dois homens, Ibsen e Wagner, lutaram contra a maré e seus esforços foram tão bem-sucedidos que Shaw pode dizer: "...falando diretamente, não existe agora qualquer futuro para o drama sem a música, exceto para o drama do pensamento."

Que durante os anos noventa Shaw tenha escrito um livro sobre cada um dos dois maiores mestres vivos de suas artes respectivas", como os denominou, representou mais do que uma aventura crítica, mais do que uma cruzada. Shaw estava olhando para seu próprio trabalho criativo. Não seria ele o terceiro grande mestre vivo? Começaria sendo o aprendiz dos dois primeiros. Receptivamente, Shaw deveria sentir-se mais tocado por Wagner; como artista criativo, deveria seguir os passos de Ibsen — ou de uma criação shawiana conhecida como a Quintessência do Ibsenismo.

Para Shaw, a quintessência do ibsenismo significava que Ibsen estaria preocupado com a moralidade, e que a moralidade em Ibsen era alguma coisa para ser discutida e trabalhada, não alguma coisa dada. A moralidade não é apenas fazer o bem, mas descobrir o que *é* o certo; a imoralidade não é só o ato de fazer certas coisas, mas a própria decepção ao recusar ver o que deve e o que não deve ser feito. No drama de moralidade fixa, não existe o questionamento moral. Esta é a explicação da necessidade de tanta ação exterior. Precisamos ver o herói diante de várias situações, enfrentando o certo e o errado. Deve ser submetido aos testes do fogo e da água. É essa a natureza do que Shaw denomina "as tolices chamadas de ação" ou, mais explicitamente, "ligações vulgares, rapacidades, generosidades, ressentimentos, ambições, equívocos, excentricidades e assim por diante". Uma vez que o problema moral passa a ser o da sinceridade e o da consciência e não simplesmente um teste sobre a capacidade de uma pessoa em viver de acordo com as leis morais, a agitação exterior torna-se supérflua e, conseqüentemente, vulgar. Shaw denuncia os "crimes, brigas, grandes heranças, incêndios, naufrágios, batalhas e trovoadas" como "enganos em uma peça, mesmo que consigam ser efetivamente simulados".

Como nossa moralidade não é dada, não sabemos quem é o vilão e quem é o herói. Este fato tanto é verdadeiro em relação à vida, como também é dramaticamente interessante. O vilão não pode mais só *parecer* virtuoso, como sempre fez. Ele pode em realidade *ser*, o que a maioria das pessoas (embora erradamente) acredita, virtuoso. Isto também é verdadeiro em relação à vida e é dramaticamente instigante, porque estabelece entre o autor e a platéia a relação incomum, irônica e shawiana de antagonismo. É verdade que a maior parte das pessoas da platéia, depois de algum tempo pelo menos, estabelecerá uma exceção de si mesmo, acreditando que Shaw se refere a todas as outras pessoas, menos a ele. Mas Shaw se refere a todos os outros e a ironia é redobrada. Devemos portanto concluir que existem mais coisas na tática de choque do drama shawiano do que inteligência ou mesmo reformismo. O credo de Shaw possui uma estética assim como um ponto moral. A pregação é uma arte preponderante pela atitude especial do artista pregador com relação ao seu público: o pregador repreende seu público e não finge simpatizar com suas faltas. Quando Shaw propôs um drama de idéias, não se referia a um drama despido de todos os elementos dramáticos com exceção de uma conversação inteligente. Referia-se, citando suas próprias palavras, à "substituição de uma técnica forense de recriminação, desilusão e penetração na verdade através dos ideais, pelo uso livre de todas as partes retóricas e líricas do orador, do pregador, do advogado e do rapsodo".

A teoria do drama shawiano é, pelo lado positivo, uma defesa do drama da discussão e, pelo lado negativo, um ataque a todos os outros tipos de drama, pois quando um autor se torna um crítico literário, quase sempre generaliza suas posições pessoais e passa a acusar todas as tradições com as quais não está relacionado. Como Shaw não era avesso a atacar Shakespeare, chegando mesmo a sugerir ser ele inferior a si próprio, este, muito naturalmente, passou a ser acusado de megalomaníaco.

Deveríamos nos lembrar que a Bardolatria, o que pouco faz no sentido de auxiliar a compreensão verdadeira de Shakespeare, sempre foi um dos principais obstáculos ao desenvolvimento do drama moderno. Já no século dezoito, Herder queixara-se a Goethe deste fato. No século dezenove, Zola precisou defender o seu Naturalismo com a zombaria aborrecida: "Os bastardos de Shakespeare não têm o direito de ridicularizar os filhos legítimos de Balzac." Mesmo depois da investida naturalista, o grande ator shakespeariano, Henry Irving, preferia qualquer lixo pseudo-shakespeariano de poetas vitorianos às obras de Ibsen ou de Shaw. E aqueles que tentam criar um drama que seja tão expressivo de nossos tempos quanto Shakespeare o foi dos seus, invariavelmente encontram Shakespeare e os shakespearianos em seu caminho. Como julgamento objetivo, a crítica a Shakespeare, feita por Shaw, não tem a menor importância. Como polêmica, como parte de sua própria teoria, é consistente e significativa. Se ridicularizou algumas peças tidas como sacrossantas, ao mesmo tempo chamou a atenção para o fascínio de outras, como *Troilus e Cressida*, que críticos modernos mais tarde passariam a afirmar ter "descoberto"; observou que *Hamlet* era louvavelmente uma peça não-shakespeariana, pois nela existe a dúvida moral, o questionamento da consciência e a tragédia interior; particularmente era um grande admirador de Shakespeare e, em sua discussão shakespeariana, assemelha-se ao ateu, que graças à sua controvérsia religiosa, acaba por conhecer e por referir-se mais à Biblia do que os religiosos.

Mas a crítica mais ofensiva de Shaw foi contra o drama pré-ibseniano do século dezenove. A sombra de Eugène Scribe obscurecia o céu. Shaw fumegava. Ele aniquilaria esse monstro de papelão! Se isso era técnica, aniquilaria a técnica! Foi este o motivo de sua polêmica contra a "peça bem-construída": "Sua construção de enredo e arte da preparação não passam de truques de talento teatral e artifícios de esterilidade moral, não são as armas do gênio dramático." Ou novamente: "O escritor que pratica a arte de Ibsen conseqüentemente descarta todos os velhos truques da preparação, da catástrofe, do desenlace...."Uma vez que o *estilo* dessas polêmicas é compreendido, podemos também compreender o descrédito da dramaturgia de Shaw em sua própria obra pela lisonja que significa. Shaw vangloria-se de usar os truques cômicos dos anos sessenta em *O Homem e as Armas*; declara que, em *O Discípulo do Diabo*, usou os da geração seguinte; explica que o que os críticos tomam por brilho e originalidade, consiste apenas nos "truques", suspenses, emoções e gracejos", que estavam "em voga quando eu era um menino". Quão pouco essas observações descrevem realmente a dramaturgia shawiana, tentaremos descobrir mais tarde.

Pergunta II: Qual é a acusação de Shaw contra as tradições shakespearianas e as de Scribe?

É que ambas são românticas. No emprego do termo por Shaw — que é a denominação popular e não a do meu capítulo anterior, quando Ibsen era chamado de romântico — o Romantismo significa um artifício enganoso, pretensioso, tendencioso, a substituição das convenções lisonjeiras, porém irreais e tolas, por realidades. A teoria é a de que Zola, Ibsen e Shaw (e talvez devamos acrescentar Dickens e Samuel Butler) tiveram por profissão destruir o Romantismo, mostrando as realidades nuas. Zola empreendeu um ótimo começo, diz Shaw, tentando substituir o Romantismo, ou a lógica do palco, por uma história natural correta, mas infelizmente construiu, em vez disso, uma ligação romântica com a morbidez. Ibsen apresentou uma contribuição monumental, mas infelizmente manteve o final catastrófico em suas peças; o historiador natural da sociedade moderna sabe que a tragédia real de *Hedda Gabler* é precisamente porquê não cometem o suicídio. Shaw concede algum crédito a Tchekhov por sua introspecção, e compete com seu método em *Heartbreak House*. (Na realidade não existiu introspecção alguma, porque Tchekhov não estava descobrindo a "tragédia real" das Hedda Glabers, mas demonstrando sua preferência pelo drama não-trágico.) Shaw parece julgar o medíocre dramaturgo francês Eugène Brieux como o mais perfeito expoente da "história natural". Novamente, devemos dar desconto à lisonja de Shaw, mas reconhecer o *arrière-pensée* que, aqui, é para justificar uma forma "naturalista" de comédia.

Isto nos leva ao lado positivo da dramaturgia de Shaw. A teoria de Shaw diz que nem tudo no drama tradicional deve ser arranhado, exceto as conversas e depois o resíduo denominado o Novo Drama. "Retórica, ironia, argumento, paradoxo, epigrama, parábolas," escreve, "a reorganização de fatos a esmo em situações ordenadas e inteligentes: estas são tanto as mais antigas quanto as mais novas artes do drama." Estas palavras incluem muito mais do que um diálogo inteligente ou mesmo profundo. Incluem muito mais ainda quando nós costumamos associá-las com as "peças de problemas" e o "teatro de idéias". Deve-se prestar atenção à frase: "A reorganização dos fatos em situações ordenadas e inteligentes" e à palavra parábola. O prefácio a Brieux contém uma afirmação de que o drama não fotografa simplesmente a natureza, mas tenta "uma apresentação em parábola do conflito entre a vontade do homem e o seu ambiente: em uma palavra, do problema. "Esta é, de fato, uma teoria de drama antiga e nova ao mesmo tempo; antiga como os Gregos, nova como Ibsen, que caracterizou seu tema principal como "a contradição entre o esforço e a capacidade, entre a vontade e a possibilidade, a tragédia e ao mesmo tempo a comédia do indivíduo e da raça humana."

Pergunta III: Quais são as implicações mais amplas desta teoria?

A defesa de Shaw de um teatro de idéias fez com que ficasse contra seus grandes fantasmas — por um lado a arte comercializada e por outro, a arte pela arte. Seus ensinamentos dizem que a beleza é um subproduto de outra atividade; que o artista escreve guiado por uma paixão moral (em formas que variam de convicção política ao zelo religioso), e não pelo amor à arte; que a perseguição da arte por si mesma é uma forma de auto-indulgência tão ruim quanto qualquer outro tipo de sensualidade. No final, os enganos de uma arte "pura" e de uma arte comercializada são idênticos; ambas apelam principalmente para os sentidos. Por outro lado, a arte verdadeira, não é simplesmente uma questão de prazer. Pode ser desagradável. Shaw usa uma metáfora para a função das artes que é como o arrancar de um dente. Mesmo que o paciente esteja submetido a um gás que o faça rir, mesmo assim o dente é arrancado.

A história da estética oferece mais exemplos de um ponto de vista didático do que hedonista. Mas a didática de

Shaw toma um caminho incomum na aplicação à história das artes. Se, como Shaw acredita, a idéia é a parte mais importante de uma obra de arte, e se, como ele também acredita, as idéias saem de moda, deduzindo que até mesmo os melhores trabalhos de arte saem de moda alguns aspectos importantes, e que a crença difundida de que as grandes obras são eternas em todos os seus aspectos, é uma idéia que não é compartilhada por Shaw. No prefácio de *Três Peças para Puritanos*, Shaw afirma que a renovação nas artes significa uma renovação na filosofia e não em qualquer setor artístico, que o primeiro grande artista que surge depois de uma renovação dá uma forma completa e final à nova filosofia e que os artistas subseqüentes, embora possam ser mais dotados, não podem fazer nada além de aperfeiçoar o mestre sem nunca igualá-lo. Shaw, cuja modéstia essencial é tão desarmante quanto sua pose de vaidade é desconcertante, concede-se o papel, não de mestre, mas de pioneiro, o papel de um Marlowe mais do que o de um Shakespeare. "O carrossel do tempo em breve levará meu público a ter meu ponto de vista," escreve, "e então, o próximo Shakespeare que aparecer transformará minhas tentativas insignificantes em obras-primas definitivas para sua época."

"Definitivas para sua época" — nem mesmo as obras-primas shakespearianas são finais a esse ponto. Ninguém, diz Shaw, jamais escreverá uma tragédia melhor do que *Lear*, ou uma ópera melhor do que *Don Giovanni*, ou um drama musical melhor do que *Der Ring des Niblungen*; mas, assim como é essencial para uma peça o quanto esse mérito estético é uma relevância moral que, se verificarmos uma visão histórica e naturalista da moral, perde total ou parcialmente com o tempo. Shaw, que possui a coragem de seu historicismo, resiste consistentemente à visão de que os problemas morais sejam imutáveis e argumenta que, para nós, a literatura e a música modernas foram uma Bíblia que sobrepuja em significado a Bíblia dos Hebreus. Este é o desafio antecipatório de Shaw ao presidente Hutchins e ao St. John's College.

Pergunta IV: O que devemos fazer dessas visões?

Já vimos que a maior parte da prosa crítica de Shaw é polêmica, e que, portanto, não deve ser submetida ao mesmo tipo de análise que uma crítica mais objetiva. Mesmo quando está argumentando a favor da ciência ou da história natural ou contra o romantismo e o artifício, Shaw escreve em uma prosa que é ao mesmo tempo artística e artificial. É um poeta das polêmicas, como Einstein parecer ter sentido quando comparou o movimento do diálogo shawiano à música de Mozart. Suas polêmicas são, portanto, as mais perigosas, porque a polêmica nada mais é que a arte da impostura inteligente. Um dos principais artifícios da polêmica é o padrão ou/ou, contra o qual tanto já foi dito em tempos recentes, freqüentemente por grandes polêmicos. Shaw é um polêmico habilidoso pela disposição inteligente que faz das antíteses. Sempre força uma alternativa para seu opositor, com a qual este nunca desejaria ser confrontado e muitas vezes nem merecia ser confrontado. Observem como ele coloca contra a parede não só os scribianos como também os shakespearianos! Condena não apenas a ação dramática, mas aparentemente toda ação externa como "disparates". Naturalmente sua condenação apresenta alguma substância (não consistisse a arte do polêmico em evitar mentiras e explorar meias-verdades) quanto ao aspecto de que pouca coisa da história mundial pode ser convincentemente representada no palco. Shaw sabe que o palco só pode mostrar o efeito da história sobre alguns indivíduos e serve melhor às palavras do que a lutas e feitos.

Esta é a metade verdadeira desta observação. Mas ele a enfeita com uma mentira para chamar a atenção. Percebe que a fraqueza de uma "peça bem construída" só pode ser revelada se toda a construção do enredo for ridicularizada. Que o absurdo do melodrama só pode ser demonstrado pelo desmascaramento da tragédia. Shaw nem sempre consegue resistir a remover um nariz não-ofensivo juntamente com a verruga que incomoda.

Não nos podemos, portanto, sentir totalmente satisfeitos com as contribuições de Shaw para a teoria dramática, mesmo sendo brilhantes, como algumas são. Os termos da teoria são frios demais. A técnica e o enredo não podem ficar isolados do resto de uma obra de arte de uma maneira tão fácil. Seria necessária uma explicação melhor para tornar as antíteses da lógica romântica e da história natural convincentes. A crítica de Shaw, que muitos julgam superexplanatória e volumosa, na realidade é reticente, chegando à evasiva. Como sua pose de desprezo esconde uma timidez considerável sobre si mesmo, assim, sua volubilidade é, entre outras coisas, um meio de evitar certos conceitos, principalmente os estéticos. Shaw recusa-se a discursar sobre a dramaturgia nos terrenos em que é um praticante e, nisto, está inteiramente em seu direito. Vários artistas criativos o apoiariam. A coisa mais peculiar que encontramos em Bernard Shaw é que temos a impressão de que ele já explicou tudo — "Não sou nada que não seja explanatório," disse ele uma vez — embora pare sempre quando chega em assuntos pessoais ou estéticos. Esta é a explicação de que freqüentemente podemos aprender mais de um *obiter dictum* de Shaw, do que de uma declaração extensa. Quando, por exemplo, em 1934, Shaw defende uma de suas peças "simplesmente como peça", ficamos imaginando onde teriam ido parar os critérios. E aprendemos muito mais sobre a arte de Shaw, quando lemos que escreveu seus papéis para atores determinados, sobre seu talento histriônico e sobre seu trabalho nas montagens. As peças, diz casualmente, podem ser consideradas como exibições da arte de representar. Escreveu a respeito desta concepção o seguinte: "Como escrevo minhas peças, está continuamente em minha mente e gosto muito."

Estes dados são valiosos, mas continuam sendo dados e nunca desenvolvem-se em um sistema crítico. O trabalho crítico de Shaw é até certo ponto uma camuflagem. Ele próprio, conscientemente ou não, espalhou a noção, reiterada recentemente pela biografia de Hesketh Pearson, de que é mais interessante como pessoa, ligeiramente menos interessante como sábio e menos interessante mesmo como dramaturgo. Shaw disse que a arte deve estar subordinada a outras coisas e seus leitores aplicaram esta teoria ao próprio Shaw. Mas a visão shawiana é a de que a subordinação da arte à moral deveria tornar o artista melhor como artista. Dizer que a beleza e a felicidade são subprodutos que não devem ser almejados diretamente, é alterar o nosso método de alcançar a beleza e a felicidade. Mas a beleza e a felicidade continuam sendo a meta final, mesmo que as alcancemos fazendo qualquer outra coisa. E o crítico está autorizado a julgar por si mesmo se a beleza foi alcançada ou não. Mas Shaw não consegue, através de alguma polêmica, evadir-se à pedra de toque da estética. E não se trata apenas de um caso excepcional, mas todas as suas peças devem permanecer ou cair, "simplesmente como peças".

Pergunta V: E o que dizer de Shaw como dramaturgo praticante?

Uma ou duas de suas generalizações sobre o drama nos auxiliam na compreensão de suas peças. Uma delas é a que diz que só existem dois personagens dramáticos: o esteta de longos cabelos e o palhaço. A declaração é desagradável, pois é vaga demais para ser exatamente aplicável, ou dogmática demais para ser verdadeira. Mesmo assim, abre uma porta para a compreensão de seus personagens, pelo menos dos masculinos, e da maneira como são contrastantes. Uma observação ainda mais elucidativa é a de que o drama, embora tenha degenerado para um discurso bombástico e uma situação, começou como uma dança e uma história. Shaw trouxe a dança de volta para o drama, não diretamente, para sermos exatos, mas no ritmo vivo de seus diálogos e na estrutura das cenas, que voltaram a ser mais rítmicas e musicais do que "bem-construídas"; e exatamente por ter minimizado o enredo, trouxe de volta para o palco as histórias que eram contadas por meio de longas narrativas.

Como Shaw observou corretamente, a peça bem-construída apoia-se no esquema: exposição, situação, desenlace. *A Casa de Bonecas*, acrescenta dubiamente, é construída sobre o esquema: exposição, situação, discussão. A discussão é, para Shaw, a inovação técnica crucial que acompanha as mudanças, e um dos primeiros a ter consciência disto foi Hebbel. Uma peça shawiana — todos concordam — é uma peça de discusão. As pessoas sentam-se em suas cadeiras e discutem sobre tudo. A conversa é boa, e isto, segundo várias pessoas, significa o próprio Shaw.

Mas as peças de Shaw, em primeiro lugar, embora sejam mais semelhantes umas às outras do que qualquer outra obra seja semelhante a outra não-shawiana, não seguem um mesmo molde. Suas peças são tantas, e existem umas trinta importantes, que é muito difícil classificá-las, mesmo se seguirmos um critério cronológico. Embora a carreira de Shaw não seja tão claramente dividida em períodos como, digamos, a de Ibsen, sugere certos agrupamentos. Uma quebra maior ocorreu com a Primeira Guerra Mundial. As peças que a antecederam compõem um grupo que, por sua vez, pode ser dividido pela metade, na passagem do século. Dividindo o período pós-guerra também pela metade, teremos dois períodos principais, com duas subdivisões:

I — 1 — 1892-1899 — *Peças Agradáveis e Desagradáveis* e *Três Peças para Puritanos.*
2 — 1901-1912 — De *Homem e Super-Homem* até *Pigmalião.*
II — 1 — 1913-1924 — De *Casa de Orates* até *Santa Joana.*
2 — 1929-1939 — De *The Apple Cart* até *Nos Tempos Dourados do Bom Rei Charles.*

As peças dos anos noventa são, principalmente, simples inversões dos padrões teatrais correntes, tais como: o melodrama vitoriano (*O Discípulo do Diabo*), a peça heróica (*O Homem do Destino*, *César e Cleópatra*), a comédia musical (*O Homem e as Armas*) e a farsa (*You Never Can Tell*). Mas, a partir de *Homem e Super-Homem* (1901-1903), Shaw cria seus próprios padrões. Esses são os anos de *Getting Married* e *Misalliance*, que representam as instâncias extremas do drama de discussão shawiano, de seus dramas mais dialéticos, como *Major Bárbara* e *O Dilema do Médico* (duas das melhores e mais originais peças que Shaw produziu) e de suas fantasias mais controladas e efetivas, como *Androcles e o Leão.* Se *Fanny's First Play* e *Pigmalião* são, como suas primeiras peças, variantes do padrão convencional, são variantes mais sutis e consistentes do que as dos anos noventa.

A peça na qual Shaw trabalhou de 1913 a 1916 — *Casa de Orates* marca um ponto de partida de uma nova técnica e humor. O otimismo socialista de *Major Barbara* e o bergsoniano de *Homem e Super-Homem* tinham desaparecido. Para o atual estágio da civilização, Shaw descobriu uma metáfora que ainda o acompanharia em 1933: a civilização é um navio encalhado. Desse momento em diante, a maior parte das peças de Shaw passa a ser composta de fantasias ou extravaganzas, nas quais é anunciado seu desapontamento com as esperanças liberais e sua distância da nova geração está implícita. Até mesmo em *Volta a Matusalém*, que tenta desesperadamente ser otimista, o que impressiona mais é a sátira extravagante contra Lloyd George e Asquith e a tragédia patética do homem mais velho confrontado com a nova geração. *Santa Joana*, que poderia parecer indiferente tanto para a geração pós-guerra como para Shaw, tem como tema a inadequação do gênio. Entre outras coisas, encontramos um comentário na observação autobiográfica de Shaw: "Sentia-me em casa só no reino de minha imaginação, e ficava à vontade só com os mortos."

Não sei se é justo ressaltar, pelo menos na extensão de que Edmund Wilson o fez, o elemento subjetivo de suas últimas peças, mas é evidente que essas peças, desde *Heartbreak House* até o final da lista, compõem um grupo separado que podemos agora ver como um todo. Duas delas são chamadas, por Shaw, de *Extravaganzas Políticas*, e esse título pode ser estendido às cinco peças que compõem uma crônica fantástica do intervalo entre as duas guerras mundiais: *The Apple Cart, Too True To Be Good, On The Rocks, The Simpleton of the Unexpected Isles* e *Geneva*. Seriam essas peças inferiores? Partindo da tendência natural em dizer que o que um escritor famoso faz hoje não está à altura do que fazia há vinte anos, e da sensação, também natural, de que um homem muito velho deve estar senil, em sua maioria, os críticos condenaram este último ciclo de peças de Shaw. Para sermos honestos, elas não possuem a energia galvânica de *Homem e Super-Homem* ou a dialética desagradável de *Major Barbara*.

Mas não são fracassos. Seriam o suficiente para estabelecer uma grande reputação para qualquer dramaturgo que surgisse. Mais ainda, a *extravaganza* política não é só uma forma nova no drama, em alguns aspectos é a forma em que o gênio de Shaw fica mais à vontade. A carreira de Shaw poderia ser definida como uma busca por uma forma que expressasse completamente seu gênio. Essa forma é a *extravaganza* política, embora Shaw a tenha aperfeiçoado somente depois de passado o seu apogeu e após ter escrito suas maiores peças. A *extravaganza* política é suficientemente definida e suficientemente livre, suficientemente fantástica e suficientemente realista, suficientemente tumultuada e suficientemente séria. É a forma shawiana.

Pergunta VI: O que pode ser dito sobre a comédia shawiana? Quais são os seus méritos? Qual é a sua natureza?

É o diálogo da comédia shawiana que tem atraído mais atenção. Foi louvado por Max Beerbohm e G. K. Chesterton há quarenta anos e é louvado, hoje, por Edmund Wilson e por Jacques Barzun. O motivo é que o talento de Shaw não existe simplesmente na conversação, mas também na dramaturgia. Com toda a sinceridade deve ser dito que Max Beerbohm destacou esse aspecto como uma retratação de sua opinião anterior de que Shaw era um escritor de conversações, não de peças. Essa visão cai por terra, diz Beerbohm, quando se assiste a Shaw no teatro: "Negar que ele seja um dramaturgo simplesmente porque escolhe, na maior parte das vezes, extrair o drama de personagens de tipos contrastantes, sem ação e sem apelar para as emoções, parece ser tanto injusto quanto absurdo."

Mas essas palavras de Beerbohm, escritas em 1905, não foram ouvidas. Na história do drama, Bernard Shaw foi relegado a um papel humilde, agora ao lado de mediocridades esquecidas. A maioria das pessoas que descobrem a arte de Shaw descobre mais o estilo da prosa do que a dramaturgia. Mesmo os elogios de Beerbohm são desajeitados, quando afirmam que o drama shawiano é "sem ação e sem apelo às emoções". É curioso que, quase na mesma página, Beerbohm fale da esplêndida crise emocional do segundo ato de *Major Barbara* e demonstre ser o primeiro crítico, até onde sei, a perceber a espiritualidade delicada de Shaw. Isso é curioso, porque mostra como um homem pode reverter para a concepção esteriotipada de Shaw — "um cérebro gigante e sem coração", para citar um dos críticos de *Fanny's First Play* — depois de ter conseguido fugir dela por um instante. Heine falou uma vez em pensar com o coração e sentir com a cabeça. A mesma coisa aplica-se a Shaw. Seu intelecto e suas paixões são o que se poderia esperar de qualquer artista-filósofo. Mas existe alguma coisa extremamente intrigante no modo pelo qual eles se misturam.

A alegação de que as peças de Shaw sejam "sem ação" é mais plausível, mas, mesmo assim, errada. A maior parte de suas peças, desde *O Homem e as Armas* até *A Milionária*, apresenta tanta ação quanto as peças de outros autores, e pelo bom motivo de que muitas delas são enredos de outros autores. O equívoco surge porque Shaw *brinca* com os enredos em vez de aceitá-los agradecidamente pelo que são, e também porque, em seus prefácios, reclamara bastante contra a inutilidade da ação e por causa da interpenetração da ação com a discussão. Examinemos, por um instante, duas das peças mais sem ação de Shaw, *Getting Married* e *Misalliance*. Nem mesmo essas são dramas estáticos do tipo que receberiam a aprovação de um Maeterlinck ou um Tchekhov. Nas duas, existe enredo suficiente para uma peça comum da Broadway. (É divertido defender Shaw com esse argumento.) Em *Getting Married*, o destino de boa parte dos personagens não é discutido, mas estabelecido, e a rotina do rapaz-que-encontra-a-moça recebe um tratamento shawiano. Em *Misalliance*, encontramos toda uma violência e uma tolice que poderiam ser desejadas. Um aviador — estamos em 1910 — bate contra uma estufa; a passageira é uma mulher que Sidney Hook qualificaria ao mesmo tempo de acidentada e causadora de acidentes. Em *Getting Married* temos a mulher de um carvoeiro que namora um bispo, por carta, usando o nome de Incognita Appassionata; em *Misalliance* temos um pistoleiro. Não é a ausência de ação, mas a presença de um diálogo inteligente, que preocupa tantos diretores, atores, críticos e platéias.

Pergunta VII: Já é o suficiente quanto à técnica. Um artista, que é ao mesmo tempo um crítico da moralidade e da sociedade, deve também submeter-se a uma crítica moral e social. Quais são os valores de Shaw?

Para responder a esta pergunta, poder-se-ia destacar o mais extenso de seus trabalhos filosóficos, como *Volta a Matusalém*, ou deve-se afirmar que Shaw foi caprichosamente inconstante, sendo, ora um social-democrata, ora um pessimista antidemocrata. Às vezes seria um campeão da ciência contra a religião à moda de Huxley, outras vezes um campeão da religião contra a ciência metabiológica. Pode ser representado como discípulo de Marx, ou de Shelley, ou de Samuel Butler. Edmund Wilson conclui que era apenas confuso.

Isto poderia ser, ou não, uma crítica destrutiva de um poeta lírico, mas, com certeza, é a crítica destrutiva de um moralista; e não se pode ficar completamente satisfeito quando o senhor Wilson aprova Shaw, o artista, se esta aprovação é pontuada tão violentamente por uma desaprovação de Shaw, o filósofo. Naturalmente, podemos afirmar que a argumentação de Shaw contra o artista puro não passa de uma estratégia para nos fazer acreditar que é um filósofo. Mesmo assim, um satírico confuso é um mau satírico e, portanto, um mau artista.

Talvez o senhor Wilson esteja enganado. O que julga inconsistente, como por exemplo, que Shaw possa ser ao mesmo tempo um social-democrata e um admirador de Stalin, não parecerá inconsistente para todos. Wilson diz que o pensamento de Shaw se apresenta em três níveis — o nível do dia-a-dia, o nível da política e o nível da metafísica — e que os três nunca estão integrados. Naturalmente, não se pode responder a isto dizendo que *todos* os homens pensam nesses três níveis sem conseguir uma integração bem-sucedida dos três, porque espera-se que Shaw, sendo um artista filósofo, deva ter êxito onde outros falharam. A resposta seria que, em grande parte, ele foi bem-sucedido. É evidente que algumas obras de Shaw são menos otimistas que outras; mas um abalo na confiança, que se deposita no sucesso imediato de uma crença, não representa necessariamente uma traição a essa crença.

Já tentei demonstrar em outro trabalho que a integração de Shaw não é tão incompleta como se supõe. Aqui, é suficiente declarar que ele às vezes é acusado de trair crenças que nunca teve. Suspeita-se muitas vezes que ele tentava ser muito mais sistemático do que jamais teve intenção. Se não é completamente sistemático, pelo menos é cansativamente consistente. Sua atitude em relação às crenças tem sido, principalmente, pragmática. Talvez seja este ponto o que mais claramente diferencie Shaw de outros satíricos anteriores, como Chaucer, com seus critérios católicos, ou Voltaire, com seus critérios deístas. E esta é a grande originalidade de Shaw como artista e o que o torna o grande representante de sua época.

A adaptabilidade de Shaw não significa oportunismo. Muitas vezes abraçou uma causa impopular, que mais tarde descobriu-se estar correta. Acreditou no que poderia ser justificadamente chamado de Romantismo, como nos truques dos novelistas populares, citadamente, na continuidade do ideal e do real, do espiritual e do físico, do teórico e do prático. É um marxista no que tange a seu ódio pelas ideologias hipócritas, pelas religiões que são como ópio; o dinheiro, diz parafraseando Samuel Butler, é a coisa mais importante do mundo, e sem ele estamos desgraçados. Por outro lado, provavelmente concorda com Hotchkins em *Getting Married*: "A religião é uma grande força; a única verdadeira força-motriz do mundo." Um shawiano não verá uma contradição definitiva entre as duas atitudes. A religião para Shaw era um fato natural, não sobrenatural; da mesma forma que a economia era para ele suficientemente espiritual para ser assunto de uma alta comédia.

O grande problema com as peças de Shaw — já examinamos isso detalhadamente em determinada ocasião — é a relação entre o ideal e a realidade, conseqüentemente a relação entre o idealismo e o realismo. Segundo Shaw, existe um realismo errado e um realismo certo, um idealismo errado e um idealismo certo. Temos o exemplo de um realismo errado em Undershaft, cuja visão realista e absolutamente correta suporta somente o egoísmo. O idealismo, por outro lado, pode ser ainda pior. Pode ser a máscara consciente de um realista, como está apresentada na propaganda da fábrica de Undershaft, como nos presentes de Bodger, o cervejeiro, ao Exército da Salvação. Pode ser uma autodecepção, como acontece com

Barbara, quando percebe claramente que está combatendo a bebida com o dinheiro de um cervejeiro. Em qualquer dos casos, Shaw pinta o idealismo com cores mais terríveis do que Ibsen tinha feito, da mesma forma que Jesus Cristo mostra o realismo de uma maneira mais terrível do que Maquiavel. A conclusão de *Major Barbara* é que o grande propósito do idealista deveria estar ligado à percepção do realista quanto ao fato, à força e à possibilidade. Shaw aprova o gênio prático quando este é encontrado em uma mente arrogante. O seu César é um realista com alma, um realista que avalia sua própria vida como nada diante do alto destino de Roma. Sua Santa Joana é uma idealista cerebral, uma idealista que vê os fatos simples melhor do que os soldados, políticos e clérigos todos juntos, uma visionária, cujas alucinações, às vezes, são mais válidas do que as idéias filosóficas dos letrados.

O Brand de Ibsen, empenhando-se para "viver a visão em ação", diz:

A labuta diária está ligada
Ao trajeto das estrelas por trás do sol.

Talvez esta perspectiva possa ser mais legitimamente chamada de Romantismo do que a literatura barata escapista que Shaw qualifica com este termo. Já sugeri que a tragédia naturalista de Ibsen é romântica; também o faço com a comédia naturalista de Shaw. Tanto em um dramaturgo como no outro, uma intenção profundamente influenciada pelos dramaturgos naturalistas e inspirada por um desejo balzaquiano de escrever a história natural da vida moderna encontrava-se combinada com a aspiração romântica, a fantasia romântica, a imaginação romântica. Através de Ibsen, o romantismo floresceu na Escandinávia; através de Ibsen, Shaw e outros, o romantismo foi renovado depois de uma geração de antiromantismo. A doutrina do materialismo-religioso ou da religião-materialista, do realismo-idealista ou do idealismo-realista é um dos temas do romantismo, desde Blake até Shaw. É o motivo principal do drama shawiano transformado na forma pseudoleviana de suas últimas *extravaganzas* políticas. *Em Too True To Be Good* (1929), o homem é descrito como tendo um centro elevado e outro baixo, como em D. H. Lawrence. Mas Shaw não é um porta-voz dos centros inferiores; nem é, como vários supõem, o porta-voz dos centros superiores. Ele atribui nossos problemas à separação entre o superior e o inferior. "Desde a guerra," diz seu pregador, "os centros inferiores tornaram-se vocais. E o efeito é o de um terremoto... as instituições estão balançando, rachando-se, partindo-se. E nos deixam sem lugar para viver, sem certezas, sem moralidade, sem paraíso, sem inferno, sem mandamentos e sem Deus." Ou, como diz o estudioso sargento na mesma peça, quando fala da ética sexual nos anos vinte: "Mas quando homens e mulheres escolhem-se apenas para se divertirem, descobrem que escolheram mais do que barganharam, porque tanto os homens quanto as mulheres possuem um andar superior e um andar térreo; e não se pode ter um sem o outro."

O romantismo de Shaw, que é o mesmo romantismo de Ibsen, é mais uma filosofia altamente desenvolvida do que o romantismo da primeira geração. Filosoficamente, deve procurar-se menos sua filiação com o "misticismo" e o "materialismo" — os dois sistemas geralmente associados com Shaw e Ibsen — do que com o pluralismo pragmático de William James. As atitudes do pluralismo pragmático são parte e parcela da arte de Shaw, assim como do seu pensamento. Em nenhum lugar dos escritos comunistas dogmáticos encontra-se o sentido da dialética e da antítese tão claramente como numa peça de Shaw. A mente de Shaw é bem estocada, como todo mundo sabe, e ele é famoso pelo número de coisas que pode mencionar em uma página; mas tudo isto não significaria nada, se ele não fosse capaz de manejar seus fatos ironicamente. A característica principal da prosa de Shaw é o seu uso da antítese irônica e da justaposição. Shaw não mostra, apenas liberalmente, o sentido do ponto de vista do outro homem. Possui a percepção de cada ponto de vista possível e é capaz de juntar todos eles em uma longa frase, que através de paralelismos e antíteses alcançam um clímax, e, depois, demonstrando a finalidade de um conquistador, afunda até uma conclusão, à qual não permite que se fuja. Em seu percurso, a frase shawiana, ainda mais que o parágrafo shawiano, olha em todas as direções possíveis. Pois Shaw vê o mundo como um multiverso, como James chamava, e isto é incomum para um satírico, que comumente é uma espécie de monomaníaco.

É um fato de interesse curioso que William James, que julgava Shaw como "uma grande força como moralista concreto", tenha alcançado um dos pontos essenciais de Shaw, "o modo como ele traz o lar diante dos *olhos*, como era, a diferença entre 'convenção' e 'consciência'". Tal declaração seria freqüentemente o ponto de partida para uma discussão sobre Shaw como puritano e protestante. Mas existe mais do que isto. A diferença entre a convenção e a consciência é certamente uma questão moral, mas Shaw é um moralista *concreto*, um mestre da parábola, que desenvolveu uma nova dramaturgia para a apresentação de sua moralidade pragmática protestante. Shaw é um dos poucos artistas cuja visão das forças política, moral e social é realmente profissional; nos territórios político, moral e social, ele não é simplesmente um expropriador. Mas é um dramaturgo genuíno quando traz o assunto para diante dos olhos, que é uma coisa que nem o historiador, nem o sociólogo, nem o poeta, nem o novelista precisam fazer. Todos esses trazem visões para os olhos da mente; nenhum, com exceção do dramaturgo, tem que literalmente desdobrar sua visão diante do olho físico. Apreciadores do diálogo de Shaw têm nos explicado o que ele fez pelo ouvido; aqueles que apreciam a sua dramaturgia sabem que ele se dirigia também ao olho, não lhe dando uma atenção separada através do espetáculo, mas fundindo os elementos em um quadro cinético, que é a produção teatral. William James declarou que o gênio de Shaw é muito mais importante que a sua filosofia, e isto é verdadeiro se compreendermos que o gênio é a força sintetizadora que oblitera as barreiras entre o pensamento e a técnica, e que demonstra ambos dentro de uma forma particular da apresentação. O método shawiano é o drama.

Só uma comédia, e nada mais que uma comédia, é uma comédia.

HENRY JAMES

6 — VARIEDADES DA EXPERIÊNCIA CÔMICA

I

OS TEÓRICOS TÊM BUSCADO, DE TODA AS FORMAS, UMA definição quase-final para a comédia. O procedimento é, ou legislar *a priori*, "A essência da comédia é A, B e C", ou, se o método indutivo apresenta associações mais científicas, generalizar a partir de uma escola ou prática particulares — a que o teórico gostar mais — e dizer: "A essência da comédia é D, E e F." Os dois métodos dão uma resposta precisa e este é um motivo suficiente para não adotar nenhuma delas. Nem encontraremos uma chave para a arte da comédia na psicologia do riso. Devemos lembrar que o título do livro esplêndido de Henri Bergson é *O Riso*. Seu assunto principal não é a comédia, mas um subproduto comum da comédia. Sua primeira função é a análise da natureza humana, não a avaliação de obras de arte. O que significa a comédia como arte dramática? Para responder essa pergunta, teríamos que ponderar sobre os vários fenômenos que têm sido chamados de comédia, levar em consideração o que eles têm em comum, e, na pior das hipóteses, descobrir por que recebem o mesmo nome. Termos críticos nunca podem significar mais do que aproximações e conveniências. Quando tornam-se campos de batalha, quando alguém deseja saber qual das variedades significa a *coisa real*, escapamos do discurso racional para a superstição.

Pensando em um grande número de peças conhecidas como tragédias e comédias, podemos apreciar todo o bom senso de uma das dicotomias de Bergson. O escritor trágico geralmente tem se preocupado com as coisas derradeiras, com a morte, com o significado da vida como um todo, com o "destino" e a "sorte", com o Homem em relação com o universo e com o aspecto da eternidade. Com relação a essas preocupações, em qualquer escala, podemos analisar os esforços trágicos de Sófocles, Shakespeare, Strindberg e O'Neill. Por outro lado, a comédia tem se preocupado mais com o social, o histórico, o temporal. Onde o escritor trágico procurou retratar o indivídio e vê-lo como o Homem universal, o escritor cômico tem tentado reproduzir tipos, grupos e classes, e, portanto, mostrar as diferenças entre os homens.

Partindo de tais divergências e preocupações, poderíamos elaborar pois esquemas opostos de vida, um, religioso, ou quase-religioso, postulando um significado definitivo para a vida, o outro secular e ético, postulando um significado moral imediato para a vida. Podemos dizer que a tragédia começa com a calamidade e termina com a beleza, a reconciliação e a esperança; a comédia começa com o riso e termina em julgamento, reprovação e talvez com amargura...

Tais elaborações podem ser ilustradas em várias peças importantes; possuem o mérito de clarear um pouco as coisas para nós; mas espero que possamos ver também o perigo de elaborá-las em demasia. Quanto mais adiante formos, tornam-se mais ricas e mais atraentes as nossas racionalizações de tragédia e comédia. Mas é isso que nos pode confundir. *Macbeth* sempre foi encarada como uma tragédia. Ela afirma a vida do herói? Termina em reconciliação, beleza e esperança? Obviamente não. A tragédia é um tópico que tenta o crítico a dizer lindos absurdos. Neste assunto, ainda mais do que em outros, ele tem a tendência de generalizar, ou simplesmente jogar, com *cadenzas* inteligentes. O problema é que a tragédia tem sido sempre uma coisa diferente para cada praticante maior. E se há alguma coisa mais enganosa do que uma descrição correta do trágico, essa coisa é uma descrição correta do cômico.

Se procurarmos nos arquivos históricos, encontraremos elementos cômicos em quase toda parte e uma grande aquisição cômica, praticamente em lugar algum. Talvez isso seja ainda mais raro de ser encontrado do que a grande tragédia. Também não é fácil discernir uma coerência ou continuidade como a que encontramos na história da tragédia. Nossa sociedade industrial não parece ser o lar adequado para a musa cômica. A verdadeira classe dominante da sociedade, a burguesia, tem sido, por séculos, o alvo da sátira, precisamente porque parece ser inconsciente, desprovida de humor, limitada a aculturada. Os reis riram das tentativas de M. Jourdain em se tornar aristocrata, mas, agora, M. Jourdain encontra-se no trono e não foram necessárias maneiras aristocráticas para mantê-lo lá. *O Ensaio sobre a Comédia*, de George Meredith, por todas as suas frases de efeito, afetação e arbitrariedade, tornou claro, para muitos de nós, a base social da comédia crítica. A comédia de um Molière ou de um Congreve, poderíamos concluir, pressupõe uma minoria compacta de aristocratas governantes que possuem cultura sem ler livros e que são inteligentes sem necessariamente ser especulativos. Formam um grupo para quem a conversação é o meio principal de expressão e cujos valores são, conseqüentemente, os que Samuel Butler teria chamado de laodicianos, isto é, mundanos embora não necessariamente egoístas, despreocupados mas graciosos, negligentes mas razoáveis, satíricos mas não necessariamente sarcásticos...

Se esta análise social é pelo menos em metade verdadeira, não precisamos ir muito longe para procurar uma explicação para o declínio da alta comédia. Um Sheridan ou um Goldoni, nos quais sobreviveu o espírito da comédia clássica no século dezoito, não são característicos de sua época, não apenas por seu gênio, mas por sua adesão à fórmula antiga. E ainda temos Holberg para nos lembrar que essa análise não é totalmente verdadeira e que a tradição de Molière significa tanto Louis XIV e Versailles, como também o toque comum existente na alta comédia. Talvez o período mais improdutivo da história da comédia seja a primeira metade do século dezenove. Chegamos a desejar que Goethe, um leitor assíduo de Molière, tivesse dirigido sua pena para a comédia. Chegamos quase a pensar que descobrimos o criador da comédia moderna em Alfred de Musset, cujas peças curtas, a princípio tão insignificantes ao lado das monstruosidades "intelectualóides" de Victor Hugo e das também monstruosidades "simplistas" de Scribe, e tendo posteriormente emergido como o dramaturgo francês mais encantador entre Beaumarchais e Rostand. Ou poderíamos redescobrir a genialidade de *O Inspetor* de Gogol, no qual Molière parece reviver. Mas nem Musset nem Gogol são dramaturgos suficientemente grandiosos para ficar em nossas mentes como os criadores de uma nova comédia. Qualquer renascimento que desejemos dar para a comédia deve ser datado — juntamente com o "renascimento" geral do drama — quase que no final do século. O mestre de uma nova comédia, se tivesse que existir, deveria ser moderno e ao mesmo tempo clássico, deveria realmente encontrar uma posição adequada para a comédia e o comediante no mundo moderno, deveria saber com que termos poderia se dirigir com vantagens à sociedade burguesa, deveria ser mesmo um gênio que pudesse criar uma nova forma e um novo padrão, pelos quais as outras formas seriam julgadas. Um homem que atingiu esse objetivo, foi Bernard Shaw. Já descrevi seu gênio romântico e sua invenção da comédia naturalista. Podemos ainda examinar algumas de suas peças como obras de arte individuais, isto é, como um todo satisfatório.

A tese de que Shaw e a alta comédia moderna são uma coisa só, como também o seriam Molière e a alta comédia clássica, não seria absurda. Seria uma tese mais inteligente do que aquelas que encontraram o seu caminho na imprensa. Mas, de qualquer maneira, não seria correta. A comédia da corte poderia, como já nos foi dito, pertencer a um grupo homogêneo, do qual talvez um único gênio pudesse resumir para nós através de sua obra. A comédia moderna — se não temos certeza de muita coisa, pelo menos podemos ter desta — não pertence a nenhum grupo homogêneo. O satírico moderno não repousa em nenhuma afirmação geralmente tida como verdadeira. Segura-se em qualquer salva-vidas que surja em seu caminho no oceano tumultuado. Nossa época não produz nenhuma chave de algum reino (exceto nos *best-sellers*). Não oferece nenhuma *summa* de verdades estabelecidas. Se uma pessoa afirmar que descobriu *o* discurso do século vinte, podemos saber que se trata de um charlatão e termos até a suspeita de que está sendo muito bem pago para isto. Não "a única verdadeira religião", mas "a variedade das experiências religiosas" é a frase dos tempos. Podemos substituir a palavra *religião* por qualquer outra, de acordo com o assunto que estiver em discussão. E portanto: a variedade das experiências cômicas.

Em um capítulo sobre a comédia moderna, deveria ser discutido outros autores além de Shaw e, como este livro até aqui tem apresentado uma abundância de generalizações, podemos discutir trabalhos particulares. Digamos, duas obras de Shaw e duas outras peças. Nos anos atuais, estamos aprendendo a ler os líricos mais cuidadosamente, com maior riqueza e com mais atenção quanto à sua estrutura. Sejamos atores, diretores, freqüentadores de teatro ou estudantes, precisamos também aprender a ler bem as peças. As possibilidades são muito ricas. Existem as deliciosas comédias folclóricas de Garcia Lorca e de J. M. Synge. Ou podemos saltar para trás, para o início do século dezenove, para encontrar o protomoderno German Grabbe, cuja obra sem tradução, *Scherz Satire Ironie und tiefere Bedeutung* — "Pilhéria, Sátira, Ironia e Profundo Significado" — é uma das jóias da comédia fantástica, um ancestral de *Him*, a peça tão aplaudida de E. E. Cummings. A *Comédia do Amor*, de Ibsen, necessita apenas de uma boa tradução em versos para se revelar como uma das comédias mais notáveis do século. As comédias de Strindberg necessitam apenas ser retiradas de debaixo das cobertas da ignorância ou da solenidade que, no momento, escondem o autor e a sua obra de nossa vista. Semelhantes a Strindberg em sua acidez, estes são os dois maiores talentos cômicos dos últimos cem anos: Carl Sternheim e, antes dele, Henri Becque. O último é conhecido, quando mais não seja, por sua peça diabolicamente inteligente, ainda que proibitiva, *Les Corbeaux*, uma fatia de vida à moda naturalista, como nem os porta-vozes do movimento, como Zola, poderiam ter criado. No entanto, a obra-prima de Becque é *La Parisienne*, uma grande comédia que deveria ter dado o *coup de grâce* à comédia ligeira francesa a respeito de adultério e do tipo de pessoas que apresenta. Infelizmente, as peças não possuem essa influência. Como Shaw, Sternheim tentou colocar a burguesia de volta a seu lugar clássico, de medida da alta comédia. Seu ciclo, intitulado "Da Vida Heróica da Burguesia", é uma obra-prima *manqué*. Mas, diferentemente de Shaw, Sternheim não consegue apresentar um ponto de vantagem para o seu julgamento. É uma sátira brilhante. Mas como não é mais possível rir da burguesia, como nossos dramaturgos da Restauração faziam, ele só consegue encontrar um local para tornar engraçado — a Boêmia, e muito possivelmente da sua costa marítima, ou seja, de nenhum lugar a todos.

Quando se pensa em todo o talento cômico de nossos palcos modernos, fica-se impressionado com o fato de que quase todos se dedicaram a peças não-cômicas, como *Juno e o Pavão*, de Sean O'Casey. Para mim, nesse aspecto, Tchekhov e Schnitzler são os proeminentes. Tchekhov não escreveu nada melhor que *O Jardim das Cerejeiras* e Schnitzler, nada melhor que *Intermezzo*. As duas peças foram descritas por seus autores como comédias, mas em nenhum dos casos aceita-se a descrição a não ser como um comentário irônico sobre a peça. Pode-se dizer que existem elementos cômicos nas duas peças. Pode-se dizer também que podemos, se quisermos, reformular nossas noções de comédia para que sirvam a elas. Mas o que podemos, com certeza, é admitir que ambas pertencem a um gênero intermediário, que ambas são *dramas* altamente originais. Para se medir como o termo *comédia* tornou-se confuso, basta examinar o título de uma das obras mais trágicas de Schnitzler: *A Comédia da Sedução*.

Se devemos deixar que nossa escolha de peças a serem analisadas seja governada pelo significado individual, pela diferença umas das outras, por sua diferença de Shaw, ou pela possibilidade de serem conhecidas pelo leitor, uma escolha inteligente cairia sobre Oscar Wilde e Luigi Pirandello, dois dos melhores e mais conhecidos comediantes modernos, um dos quais fica próximo dos limites superiores da comédia, que é a farsa, e o outro, próximo dos limites inferiores da mesma comédia, que é a tragédia. Como Bernard Shaw, embora ele percorra todo o território cômico, mas fique geralmente em suas regiões intermediárias, comecemos com ele.

II

Cândida, de Shaw (1895), uma de suas peças mais apreciadas, trata de um assunto banal. Um jovem chega à casa de um casal e apaixona-se pela esposa. Nos dramas comuns da época de Shaw — o drama parisiense de Emile Augier, Dumas *filho* e Victorien Sardou — existem duas maneiras de lidar com essa situação. O jovem pode ser o herói, o marido pode ser um tirano ou aborrecido ou ambos, e a peça pode ser um protesto contra o casamento burguês: uma idéia para Dumas *filho*. Alternativamente, o marido pode ser um pilar da sociedade, o amante, um tolo ou um canalha, e a peça pode terminar como uma vingança do lar e da família e a derrota do intruso: uma idéia para Augier.

Na opinião de seu público, Shaw escreveu a peça à maneira de Augier. Esta é a razão de ser tão popular. Em sua superfície, o brilho da modernidade, e, mais profundamente, um convencionalismo total; foi nisso que os literatos transformaram Shaw; é isso que o público aceita que ele seja. E a peça de Augier aparece nas de Shaw. Ele mostra um casal moderno e atraente mantendo a dignidade do casamento. O marido do triângulo é um socialista que poderíamos imaginar bebericando com o próprio Shaw nas reuniões da sociedade fabiana. Contra o caráter generoso e talentoso deste homem, o aspecto afeminado do amante é calculado para excitar o riso desdenhoso de qualquer platéia. O público que assiste *Cândida* vai para casa satisfeito, com a sensação de que, no final, Shaw fez a coisa decente.

Mas será que foi isso mesmo? Se pensarmos por um instante, veremos que o Reverendo James Mavor Morell não é o que pensávamos dele. Ele foi a vítima de uma ilusão vital com as proporções ibsenianas; entendeu completamente errado seu casamento, no qual depositara toda a sua confiança e felicidade. O amante esteta, no entanto, de quem as pessoas na platéia invariavelmente riam, cumprimentando-se umas às outras por sua normalidade, acaba sendo um homem mais forte do que o famoso homem forte Morell. Isto, como se vê, não é dizer muito. Eugene Marchbanks é forte sob qualquer prisma. Vai adquirindo, durante a vida inteira, aquela última capacidade de uma alma nobre, a capacidade de viver sem ilusões, e, no fim, consegue. Se examinarmos a peça, ficaremos convencidos, pois até um cético o ficaria, de que Shaw invariavelmente coloca a verdade na boca de Eugene e raramente na de outra pessoa. Até mesmo as coisas que despertam o menosprezo são verdades que ninguém na peça — ou, talvez, até mesmo no teatro — compartilha com Eugene, Shaw, portanto, finge levantar as forças a favor do marido, quando, na verdade, o amante é o homem superior. Temos então uma peça no estilo de Dumas? Seria Eugene o herói e Morell uma pedra pendurada no pescoço da esposa? É claro que não. A superioridade de Eugene não leva ao adultério, mas à sua partida voluntária. Este aspecto da peça prega, como acontece com Schiller e Ibsen, que o homem mais forte é aquele que é capaz de ficar sozinho.

Tudo isto deve ser julgado pelos rivais masculinos do triângulo. É para ser reconhecido sem o aval da heroína. E como ela é de fato a expressão do enigma feminino, é melhor que seja deixada para o fim. Na superfície, Cândida parece ser tudo para esta peça: o título, o papel principal, a dirigente da situação. Seu encanto é tanto, que nenhuma platéia desejaria olhar por trás dele. Seu domínio sobre as pessoas parece tão evidente, que não nos sentimos inclinados a vasculhar sua natureza e suas motivações. No palco, os componentes psicológicos parecem ficar obscurecidos pela presença física das atrizes.

Se ponderarmos as palavras e as ações de Cândida, no entanto, durante uns dois minutos, todo o drama dos sentimentos cai por terra como um monte de cartas. Ela é uma especialista em manter as mulheres afastadas de seu marido, mas ao mesmo tempo, consciente que é dos seus encantos, não hesita em exibi-los diante de um jovem obviamente suscetível. Ela nega ter tido a menor suspeita de que ele estivesse apaixonado por ela muito tempo antes de o fato ter-se tornado evidente, e, mesmo que esteja sendo sincera a este respeito, não se pode admirá-la mais por tal capacidade de se iludir. Uma crueldade felina a leva a debochar do marido, quando declara que se daria a Eugene se isto fosse necessário, enquanto debocha de Eugene, quando aponta para ele e pergunta histrionicamente: Você chama a *isso* de homem? Revela sua crueldade através de um falso clímax, durante o qual ela finge deslavadamente escolher entre os dois homens. Obviamente, ela não poderia fazer outra coisa a não ser ficar com Morell, principalmente, quando seu principal prazer na vida é mandar nele em público; e a essa altura, já seria duvidoso que Eugene ficasse com ela. Ela já aprendera a lição. No entanto, ele tem o bom gosto de ficar triste com a história. Cândida, como num golpe final, declara que não poderia se imaginar ligada permanentemente a um homem quinze anos mais novo que ela.

A peça não segue o estilo de Augier, porque o casamento não é vingado. Pelo contrário, agora que a venda caiu dos olhos de Morell, esse casamento já não será mais o mesmo. Não é fácil recriar-se uma ilusão. Quando a peça passa a ser vista por este ângulo, Morell é o protagonista e o clímax é um desmantelamento da ilusão, tipicamente shawiano. Finalmente, temos um possível tema para uma peça shawiana: a Desconversão do Reverendo James. Se olharmos por outro ângulo, Eugene é o protagonista e Shaw poderia ter dado o seu nome à peça: *O Discípulo da Diaba.* Esse título nos leva ao segredo de Shaw. Cândida, que não é a heroína que parece ser, cujos problemas não formam o assunto principal da peça como o título poderia sugerir, é, na realidade, quem dirige a situação, não como ela pensa, controlando e compreendendo tudo o que se passa, mas não intencionalmente, talvez até inadvertidamente, curando os dois homens de sua ilusão sobre ela e sobre sua relação com ela. É por causa dela que o pastor perde sua fé. É por causa dela que o poeta aprende a viver sem felicidade — ou seja, sem mulheres. O assunto da peça é o destino dos dois homens. Cândida, que é a única que permanece imutável até o fim, é o elo entre eles.

É ela, então, a vilã da peça? Especular até esse ponto, unicamente para contradizer as mais óbvias interpretações da peça, não leva mais perto da verdade do que elas. Embora sempre nos tenham dito que Shaw é a tal ponto um propagandista que faz de seus personagens simples trombetas para anunciar o bem shawiano ou o mal anti-shawiano, na realidade demonstra uma objetividade surpreendentemente polifacetada. Tão habilidosamente quanto qualquer outro dramaturgo dialético que jamais tenha escrito, pode fazer uma justiça plena, tanto à tese quanto à antítese. É por isso que as pessoas o julgam contraditório e raramente procuram uma síntese shawiana. Em *Cândida*, Shaw nos mostra toda a verdade existente na filosofia de Augier e toda a verdade da filosofia de Dumas. Mas ele ultrapassa a ambas — não com um terceiro dogma, nem mesmo com uma nova fórmula — a heroína como vilã. Ultrapassa as duas pelo alcance de sua visão. Se Shaw alguma vez celebrou o partidarismo, também disse: "Minhas peças só têm um assunto: a vida; e só uma atitude: o interesse pela vida." E, certamente, *Cândida* é uma prova dessa afirmação.

Cândida não é simplesmente uma mulher má. A doçura que derrama por toda a peça não é a doçura suspeita e venenosa de um monstro. É verdadeira. Mas está combinada com outras qualidades menos bondosas. Se, de fato, toda a peça apresenta uma doçura e um encanto que James Barrie cortejou a vida toda, sem no entanto conseguir completamente, é porque a doçura só pode existir em conjunção com o amargor contrário. Barrie, sendo todo sacarina, torna-se emético. *Cândida* não é mais doce por não ser toda feita de açúcar. A atmosfera de *Cândida* — suave e delicada, graciosa e alegre, terna e irônica — é uma emanação da dialética de *Cândida*.

III

A Conversão do Capitão Brassbound, que Shaw escreveu (em vão) para Ellen Terry e Henry Irving, no último ano do século dezenove, representa a versão moderna de um rei pirata. Brassbound singra os mares planejando sua vingança contra o tio perverso que causou o aprisionamento e a conseqüente morte de sua mãe. Mas, quando já conseguira atrair o tio malvado para as montanhas marroquinas e já está prestes a entregá-lo para ser julgado por um *sheik*, surge um *sheik* superior, cuja cabeça seria exigida pelo governo britânico se ingleses fossem raptados em seus territórios. Brassbound é então entregue à marinha americana, mas é libertado pela intercessão da gentil cunhada do tio. Naturalmente, o rei pirata gostaria de se casar com a moça depois disto, e a própria moça não é indiferente à idéia; mas, no final, concordam em se separar.

É uma história simples, onde Shaw joga com suas variações. Qual o seu método? Se fosse feito um filme mudo de uma apresentação, teríamos gravado cena após cena do que os alemães chamam de *kitsch* e os americanos chamam de *corn*, ou piegas. Em um cenário piegas marroquino — todo tirado, segundo informações do próprio Shaw, de um livro de Cunningham e Graham — são representadas cenas antiquadas de perseguição e resgate, temperadas com o interesse amoroso. E existem ainda outros ingredientes convencionais de aspecto ainda mais grave. O enredo vai sendo desvendado de maneira resolutamente ibseniana, ou seja, através de conversações e insinuações referentes a um crime oculto, do qual gradualmente vamos tomando conhecimento. A peça recebe como subtítulo: *Uma Aventura*.

Mas só o subtítulo. O título principal é *A Conversão do Capitão Brassbound*, e essa conversão, que seria o assunto mais importante da peça, nem apareceria em um sumário do enredo. Nesse momento percebemos o método da inversão usado por Shaw, que, em uma peça como esta, não é só a simples inversão de *O Homem e as Armas*. De acordo com os padrões, um inglês e sua cunhada são resgatados, pela civilização, das garras de um pirata-vilão. No entanto, de acordo com a interpretação imposta aos padrões, Brassbound é o herói e o protagonista. Mesmo assim — e esta é uma das típicas distorções duplas que Shaw usa freqüentemente em seu drama — Brassbound não é um herói no estilo de Douglas Fairbanks. É indecoroso e decadente. Mas também não é um vilão, pois a pessoa a quem ele mais se impõe é a si mesmo. Seus modos têm alguma coisa do herói byroniano; mas o herói de Byron é uma figura ambivalente, composta igualmente de força e fraqueza. Como deveríamos classificar Brassbound? Em vista da conversão no final, deveríamos dizer que se trata de um vilão convertido à virtude, da mesma forma que diríamos de Edmund no *Rei Lear*? Todas as interpretações possíveis são sugeridas pela própria peça; e o método de sua sugestão é a dialética dramática de Shaw. O significado mais importante do caráter de Brassbound aparece no desfecho. O homem verdadeiro estava se escondendo atrás da máscara de um herói-vilão. Degenerando-se cada vez mais, até tornar-se um esfarrapado guia de turistas, Brassbound, fiel a seu nome (encadernado em bronze), acalenta o heróico propósito de vingança em seu interior arruinado. Passa a acumular fotografias e recortes de jornais com o propósito de uma contemplação lamurienta e vingativa. Então, uma mulher desnuda sua alma e ele se converte ao realismo.

A técnica de Shaw não é, como tem sido dito, tornar um problema sério degustável, através de uma história tola. A história tola funciona como parte integral de um todo. É a base para dúzias de ironias, entre as quais a ironia central é o contraste entre o romance e a realidade, a ilusão e a verdade, as histórias tolas e os fatos duros. Essa ironia percorre a obra toda. Quando, por exemplo, nos contam uma história de crime *kitsch* nas Índias Ocidentais, e nos perguntamos por que um procurador não foi enviado da Inglaterra para averiguar o caso, a explicação prosaica mais simples é que a questão valeria menos do que teria custado fazer um advogado deixar sua clientela em Londres. Quando somos confrontados com *sheiks* que lutam dentro de uma ficção de segunda classe, descobrimos que suas ações são determinadas pelo fato prosaico mas significativo do imperialismo britânico. Deve ser lembrado que Shaw condenara a encenação de lutas e crimes. No entanto, isto não significa que fuja dessas coisas. Ele as usa, mas ironicamente e não ingenuamente. São sempre ridículas em Shaw, mas esse ridículo tem uma intenção.

Como o enredo, os personagens recebem um significado irônico. Até mesmo o capitão americano, que é um instrumento do enredo, recebe um toque significativo como "um espécimen etnológico curioso, com todas as nações do velho mundo em guerra em suas veias". Cada personagem menor reforça uma ironia. Hallam, o tio malvado, é juiz e pilar da sociedade; o conservantismo mostra sua outra face em Rankin, um missionário derrotista cuja única conversão feita no Marrocos é um garoto de favela londrino, chamado Drinkwater, que é um Brassbound em um nível cultural inferior. Como Brassbound, ele se deleita com o romance — nas páginas de revistas baratas. O grande tema de Brassbound é a sua inocente mãe sendo punida por Hallam; Drinkwater foi inocentado por Hallam quando na verdade é culpado. Este contraste mostra Hallam ao mesmo tempo como cruel e incompetente.

Nesta moldura de ficções, o problema do romance e do realismo é esgotado através de violentas justaposições e confrontações. Rodolpho Valentino é, como foi, confrontado com Henry Ford. Existe ironia dentro de ironia. Se Brassbound não suporta seu papel de vilão, Hallam não suporta seu papel de herói. A ironia inicial de seu personagem é a mesma que Ibsen já tinha tornado familiar: o esteio da sociedade é um canalha. Hallam jogou sujo nas Índias Ocidentais e isto levou a mãe de Brassbound à morte. A lei, além disso, que Hallam administra na Inglaterra, é interpretada por Shaw como uma vingança crua, ministrada por uma classe de velhacos mascarados freqüentadores de igreja. Mesmo assim, Hallam não é um vilão, pois é mais uma vítima do que um agente livre. Ele só faz o mesmo que a sua classe faz e o que foi criado para fazer. Pretende fazer o bem e, particularmente, é inofensivo. Em vez de prosperar com seus ganhos obtidos desonestamente, está descobrindo que os lucros das Índias Ocidentais representam mais uma responsabilidade do que um bem. Brassbound, por seu lado, não é um anjo vingador. Sua interpretação dos fatos é tão incompleta e primitiva quanto a de Hallam. Na verdade, seus padrões são os mesmos: como Hallam, acredita acima de tudo na vingança. O pilar da sociedade e o herói pirata são igualmente culpados porque são identicamente culpados.

A conversão de Brassbound é efetuada por Lady Cicely Waynefleet. A última página da peça, na qual os dois concordam em se separar, é uma das melhores ilustrações da realização da comédia shawiana. Não é nem lisonjeira nem ponderada, nem irreverente nem sentimental. É um final tenso, conciso e verdadeiro, no qual o diálogo, muito longe de ser uma corrente independente ondulando sobre as pedras de um enredo, funde-se com o tema, a história e a caracterização. Brassbound pressiona Lady Cicely a casar com ele, a tal ponto, que ela está prestes a consentir. Quando chega a esse ponto, ele retira a oferta. Inferimos daí que Brassbound surpreendeu-se com a experiência de dominar Lady Cicely. "Agora você não pode fazer mais nada por mim," diz ele, "de alguma forma tropecei no segredo do comando finalmente." Quando Brassbound sai, Lady Cicely diz: "Que glorioso! Que glorioso! E que escapada!" É um dos finais mais esplêndidos e expressivos para uma comédia. Revela que Lady Cicely encontrou a fuga do real para o romântico inteiramente glorioso. A conversão de Brassbound quase causa a apostasia de seu salvador. Essa é a última ironia. Mas, como Brassbound estava convertido, não poderia permiti-la. O título da peça é quase que inevitável, e é a única coisa em toda a peça que não é irônica.

IV

Esse é o shawianismo, o triunfo mais puro da alta comédia nos palcos modernos. Quando voltamos às primeiras criações de Shaw dos anos noventa, temos que nos lembrar do único outro escritor, por assim dizer, do campo: Oscar Wilde.

A Importância de ser Sincero (1895) é uma variante, não do drama doméstico, como *Cândida*, ou do melodrama, como *Brassbound*, mas da farsa, um gênero que, sendo a antítese do sério, não é facilmente aplicável a usos sérios. Realmente, nada é mais fácil do que trabalhar com esta peça sem perceber o seu conteúdo. É tão consistente no tom cômico, na caracterização e no enredo, que muitos poucos tentaram descobrir um conteúdo mais sério. A conclusão geral é a de que Wilde simplesmente decora uma peça boba com um talento irreverente. Como Shaw, ele costuma ser descartado como "não sendo verdadeiramente um dramaturgo". Diferentemente de Shaw, ele não possui uma estrutura dramática para oferecer a seus críticos como reputação, o que fundamenta uma *Major Barbara* ou uma *Cândida*. Não podemos procurar nele a moldura de aço dialética de um Molière ou de um Shaw. Mesmo assim, demonstraremos apenas nossa própria insensibilidade de o desprezarmos.

A insensibilidade quanto às coisas leves e delicadas é insensibilidade *tout court*. É isso o que Wilde quer dizer quando declarou que o homem que despreza a superficialidade é, ele próprio, um superficial. Sua melhor peça está conectada com suas idéias. Como seu título confessa, fala sobre a *sinceridade*, isto é, a solenidade vitoriana, aquele tipo de seriedade falsa que significa pretensão, hipocrisia e falta de ironia. Wilde proclama que a sinceridade é menos digna de louvores do que a atitude irônica diante da vida que é considerada como superficial. Sua própria arte, que Congreve incorporou e que Meredith descreveu, foi portanto vingada. Wilde chama *A Importância de Ser Sincero* de "uma comédia trivial para pessoas sérias", significando, em primeiro lugar, uma comédia que será julgada negligível pelos sinceros e, em segundo, uma *comédia de superfície* para os conhecedores. Os últimos perceberão que Wilde é tão moralista quanto Shaw, mas que, ao invés de mostrar os problemas da sociedade moderna diretamente, adeja em torno deles, provoca-os, evitando tocá-los. Seu talento não é uma tocha na escuridão da vida moderna. É um tremeluzir, um cintilar, revelando intermitentemente a classe superior da Inglaterra sob uma cruel luz bizarra. Essa classe superior pôde sentir em Shaw, que pelo menos ele os levava a sério, o que ninguém mais fez. Mas o ultrajante Oscar (de quem trataram livrar-se assim como tinham se livrado de Byron) recusava-se a ver a importância de ser sincero.

A sátira de Oscar Wilde não se encontra encaixada no enredo e nos personagens, como acontece com a comédia tradicional. Ela representa um acompanhamento para a peça, e, este fato, longe de indicar uma imaturidade, possibilita a criação de um novo tipo de comédia. O enredo apresenta aqueles absurdos gilbertianos, que falam de crianças perdidas e irmãos que se reencontram, aquelas histórias em que quando pensamos, temos que rir. Porém o diálogo que sustenta o enredo, ou que é sustentado por ele, é uma corrente de comentários ininterrupta sobre todos os temas da vida que a peça está muito longe de abarcar. Talvez *comentário* seja um termo simples demais. O “comentário” wildiano é um falatório pseudo-irresponsável sobre todos os grandes problemas, e estaríamos justificados se tirássemos o prefixo “pseudo” e se a sátira wildiana não tivesse um efeito cumulativo e paradoxal. Irreverências repetidas, desenvolvidas e até, podemos dizer, elaboradas, próximo a formar um sistema, alcançam alguma coisa no final — deixando portanto de ser irreverências. O que começa sendo um capricho, termina como uma crítica da vida. O que começa como um chute para o alto intelectual, termina como um tiro certo intelectual.

As margens de uma cópia anotada de *A Importância* apresentariam cabeçalhos como: morte; dinheiro e casamento; a natureza do estilo; ideologia e economia; beleza e verdade; a psicologia da filantropia; o declínio da aristocracia; a moral do século dezenove; o sistema de classe. A possibilidade de tais anotações não significa muita coisa. Mas se tivermos em mente que Wilde estivesse apenas verificando alguns tópicos de *A Importância*, poderíamos dar uma olhada em uma determinada página para verificar como funcionam. Escolher a página que abriríamos não é como jogar os dados a favor do dramaturgo, porque, seja qual for a página, ou é uma exposição pesada ou um palavrório só para manter o público sentado. Vejamos a primeira página de Wilde:

ALGERNON — Ouviu o que eu estava tocando, Lane?

LANE — Não seria educado ficar ouvindo, meu senhor.

ALGERNON — Sinto muito, por sua causa. Não toco muito bem — qualquer pessoa pode tocar muito bem — mas toco com uma expressão maravilhosa. Em relação ao piano, o sentimento é o meu forte. Deixo a ciência para a vida.

LANE — Sim, senhor.

ALGERNON — E por falar na ciência da vida, já mandou preparar os sanduíches de pepino para Lady Bracknell?

LANE — Sim, senhor.

ALGERNON — Oh! ... a propósito, Lane, estou vendo pelo seu caderno que, na quinta-feira à noite, quando jantei com Lord Sherman e o senhor Worthing, aparecem oito garrafas de champanha como se tivessem sido consumidas.

LANE — Sim, senhor; oito garrafas e um quarto.

ALGERNON — Por que será que no estabelecimento de um homem solteiro os criados invariavelmente bebem o champanha? Pergunto somente por simples curiosidade.

LANE — Atribuo esse fato à qualidade superior da bebida, meu senhor. Tenho observado freqüentemente que nos lares de casais raramente o champanha é de primeira classe.

ALGERNON — Meu Deus! O casamento está tão desmoralizado assim?

LANE — Acredito que seja um estado muito agradável, meu senhor. Não posso expressar-me mais sobre o assunto por minha pouca experiência na questão. Só fui casado uma vez. E isto foi em conseqüência de um mal-entendido entre mim e uma jovem.

ALGERNON — Não sei se estou muito interessado em sua vida familiar, Lane.

LANE — Não deveria, meu senhor. Não é um assunto muito interessante. Nem eu mesmo penso nela.

ALGERNON — Muito natural, estou certo. Pode ir, Lane. Muito obrigado.

LANE — Muito obrigado, meu senhor. (*Sai*)

ALGERNON — A visão do Lane sobre o casamento parece um pouco displicente. Francamente, se as classes inferiores não nos dão um bom exemplo, para que servirão então? Parecem não ter o menor sentido de responsabilidade moral como classe.

Esta passagem é o suficiente para demonstrar de que maneira Wilde delineia alusões sérias e satíricas em cada observação. A fala do mordomo, "Não seria educado ficar ouvindo, senhor", é um prelúdio para as piadas contra a sociedade que percorrem toda a peça. A primeira fala curta de Algernon toca na oposição boba entre a vida e o sentimento, a ciência e a arte. Falar de ciência e da vida leva-nos, naturalmente, pela transição wildiana, de volta para a ação e para os sanduíches de pepinos. O champanha leva a ação para a especulação dos criados e patrões e, daí, para o casamento e a moral. Um clímax pouco dialético é alcançado com a resposta à pergunta: "O casamento está tão desmoralizado assim?", quando Lane friamente responde: "Acredito que seja um estado muito agradável, meu senhor", e acrescenta, dando a explicação não menos desconcertante para o estilo vitoriano: "Tive pouca experiência no assunto até agora. Só fui casado uma vez." Que é seguida pela explicação desta outra explicação: "E isto foi em conseqüência de um mal-entendido..." Não se pode dizer que o casamento, nesta passagem, tenha recebido aqueles "ares entontecidos" que o reformador ardente gostaria de administrar. Mas, ao contrário, não recebe os dardos envenenados que são da mesma forma eficientes? As inversões e as duplas inversões dos padrões não são manejadas com habilidosa delicadeza? "Não, senhor, não é um assunto muito interessante." Uma virada de argumento deliciosa! E depois temos o pequeno resumo moralista de Algernon: "A visão do Lane sobre o assunto parece um pouco displicente. Francamente, se as classes inferiores não nos derem o bom exemplo..." E vai se agitando por aí afora.

Estamos acostumados com peças nas quais enredo e tema sérios são enriquecidos — "dramatizados", como dizemos — por algum incidente cômico ou por um dito chistoso. O melhor que podemos dizer dessas peças é que se tratam de pílulas adoçadas. Um "valor divertido" é acrescentado como malícia, lembrando-nos do homem que, depois de assistir à construção de um edifício gótico durante semanas, um dia grita: "Oh, vejam, agora estão colocando a arquitetura!" O procedimento de Oscar Wilde é o oposto disto. Ele não apresenta um enredo sério, nem personagens críveis. Sua malícia não representa a comédia, mas um alívio. São um contraponto irônico aos absurdos da ação. Este contraponto é o método de Wilde. É o que dá a ele uma voz peculiar e um triunfo único. É o que o torna difícil de ser entendido: a cauda do peixe sacode-se, escorrega e desaparece. Talvez *A Importância* deva ser qualificada de "quase uma sátira". Como as conversas de *Alice no País das Maravilhas* beiram as fronteiras da consciência sem nunca atravessá-las, o diálogo de *A Importância* está sempre nas fronteiras da sátira, sempre no limite de passar a uma crítica amarga. Mas nunca chega. A ação ridícula sempre chega para impedir a passagem. É essa a sua função. Antes que o inimigo possa acusar Wilde, a explosão ágil desmancha-se e voltamos aos sanduíches de pepinos.

O contraponto ou a ironia da peça de Wilde expressa-se teatralmente no contraste entre a elegância e o *savoir faire* dos atores e o absurdo que fazem na realidade. Esse contraste também pode ser desprezado como simples oscarismo e frivolidade. Na realidade, fica sendo parte integrante de uma peça incomumente rica. O contraste entre as aparências polidas e seguras e o interior vazio é, nem mais nem menos, um fato da sociologia e da história. Wilde conhecia a sua Inglaterra. Conhecia-a tão bem, que jamais ficaria surpreso quando ela ria de suas banalidades, julgando-as paradoxos, e quando lançava um olhar sem humor e pesado sobre seus vôos pela fantasia. Wilde descobriu uma solução para o problema, lançado por Meredith, de se descobrir um ponto de vantagem para a sátira em uma época não-aristocrática. Foi a solução do boemianismo. Para Wilde, a atitude boêmia estava longe de ser uma filosofia — um ponto que a maioria de seus amigos e inimigos, começando no julgamento de Wilde, parecem ter perdido. O boemianismo, para Wilde, era uma máscara. A adaptação na vida moderna, para Wilde, assim como para Nietzsche, significava usar máscaras. Portanto, estamos certos quando falamos de sua pose, da mesma forma que estamos certos quando falamos da vaidade de Nietzsche. O engano está em acreditar que esses homens enganaram a si mesmo. Se os padronizarmos, o engano estará em nós. Se Wilde nos parece superficial quando desejamos profundidade, se parece um mentiroso quando desejamos a verdade, devemos nos lembrar de suas palavras: "Uma Verdade Artística" é aquela que diz que: o que é contraditório, também é verdadeiro. As Verdades da metafísica são as Verdades das máscaras." Essas palavras nos levam a Pirandello.

V

Depois de Shaw e Wilde, nenhum dramaturgo escreveu comédias de sala-de-estar de primeira classe. As melhores têm sido as de nossos Maughams, Behrmans e Bernsteins. Os escritores têm se retirado da formalidade das salas-de-estar e partido para o grotesco, aproximando-se da *commedia dell'arte* ou de Aristófanes, e podem parecer mais primitivos, embora, com sua profundidade e complicação psicológica, possam ser mais sofisticados. O próprio Strindberg, como já vimos, às vezes chegava à comédia, dando uma rápida virada em um de seus temas trágicos. Wedeking chegava à tragédia, mas através do método inusitado de usar quase que exclusivamente materiais cômicos, revertendo a técnica das comédias de Strindberg. Na Itália, uma escola inteira de dramaturgia, o *Teatro del grottesco*, surgiu sob a liberança de Luigi Chiarelli, que dizia: "Era impossível (nos anos imediatamente precedentes a 1914) ir ao teatro sem encontrar as netas lânguidas e loquazes de Marguerite Gautier ou de Rosa Bernd, ou de algum seguidor tardio de Oswald ou de Cyrano. O público derramava lágrimas sentimentais e saía do teatro com o espírito aliviado. Na noite seguinte, no entanto, corriam para aplaudir uma peça satírica maliciosa como *As Pílulas de Hércules*, para restabelecer o equilíbrio moral e social." Da repulsa de Chiarelli pelo Novo Drama, que já era antigo, de Dumas e Hauptmann, Ibsen e Rostand, surgiu sua própria peça: *A Máscara e a Face*, que foi o ponto de partida para um movimento literário sem importância e para um grande dramaturgo, Luigi Pirandello.

Assim É se lhe Parece (1916) é freqüentemente apontada como a quintessência de Pirandello. Vamos examiná-la. A base da peça é uma espécie de "tragédia burguesa", alguma coisa que teria sacudido as platéias do velho-novo drama, do qual Chiarelli tinha rido. A infelicidade doméstica de um marido, uma esposa e uma mãe promove o triângulo trágico. Um comendador, chamado Laudisi, é o *raisonneur à la* Dumas.

O aspecto peculiar na situação trágica que se acompanha nesta tragédia doméstica é que não sabemos do que se trata: característica que é tanto segunda natureza para os pirandellianos quanto desconcertante para terceiros. O fato peculiar quanto ao *raisonneur* é que, ao invés de nos dar a visão correta da tragédia, ele nos diz que todos os pontos de vista são igualmente corretos. Segundo Pirandello, esta é a maneira correta de ver as coisas.

Um homem vive com a mulher no andar mais elevado de um edifício, enquanto a mãe vive à sua custa nunca em um apartamento de luxo. A esposa nunca sai de casa e a mãe se aproxima mais da filha do que da rua, de onde ela grita para ela. Este estado de coisas dispara o palavrório de uma maneira não-natural. Quando lhe pedem uma explicação, o marido diz que a mãe está enganada. Ela pensa que a esposa é sua filha, mas, na verdade, é a segunda esposa do marido. Sua filha, a primeira esposa, morrera, mas ela não acreditava... Estamos quase acreditando nesta versão da história, quando ouvimos, da mãe, uma versão igualmente convincente. O filho está enganado. Nunca se recuperara da ilusão da morte da mulher, e tiveram que deixá-lo casar-se com ela novamente com a impressão de que fosse outra pessoa.

Nem a mãe nem o marido parecem ter um interesse pessoal para a sua versão. Cada um é solícito para com os interesses do outro. Cada um deles tem um bom motivo para sua conduta estranha. A mãe precisa ver a filha freqüentemente, e, portanto, faz suas visitas. O marido precisa mantê-la na rua para que não descubra o seu engano. Pirandello tem um grande trabalho para equilibrar exatamente as duas interpretações para arrastar nossos sentimentos ora para cá, ora para lá, ora para cima, ora para baixo, nas distorções alarmantes de seu pensamento. Podemos, por exemplo, pensar que estamos no caminho certo, quando o marido, fugindo à sua história, fica furioso com a senhora e tenta convencê-la de que sua esposa não é a sua filha. Mas, logo que ela parte, sua raiva desaparece. Ele só estava representando, é o que nos diz, para confirmar a impressão dela — tão necessária para sua paz de espírito — de que ele estaria louco.

No final, a esposa deverá revelar o mistério. Ela diz então: "Eu sou a filha da Signora Frola (a mãe) e sou a segunda esposa do Signor Ponza (o marido)". O *raisonneur*, que já nos tinha dito que não existia uma versão verdadeira da história, e, sim, que todas as versões estariam corretas, dá um passo à frente e sua gargalhada encerra a peça. Depois disso, uma corrente dos críticos enaltece Pirandello por sua profunda "filosofia da relatividade" e outra o condena como sendo "cerebral em demasia" — *Assim É se lhe Parece*, como disse George Jean Nathan, é "mentalmente dramática, escrita para cegos inteligentes". Parecia estar formado um ringue de boxe para uma luta a respeito do drama de idéias.

Como Shaw, Pirandello não ficava aborrecido quando diziam que seu drama era todo intelecto — nenhum homem fica furioso quando é considerado profundamente inteligente — e aqui estão algumas de suas palavras: "As pessoas dizem que meu trabalho é obscuro e o chamam de drama cerebral. O novo drama possui um caráter completamente distinto do antigo: enquanto o último tinha como base a paixão, o primeiro é a expressão do intelecto... Antigamente o público era levado somente por peças que possuíam paixão, enquanto que agora correm para ver trabalhos intelectuais."

Essa é a lenda de Pirandello. Em torno de um grande homem, existe sempre uma lenda que, tenha sido criada por ele ou não, é sempre uma distorção, às vezes uma enorme distorção de sua natureza real — se pudermos acreditar na existência de uma entidade tão não-pirandelliana. A omissão que fiz, não ingenuamente, da citação de Pirandello acima, é apenas uma observação casual que acontece ser mais reveladora do que a pontificação do resto. Vejam esta frase: "Uma das inovações que introduzi no drama moderno consiste em converter o intelecto em paixão." Vamos fazer um desconto em sua afirmação de originalidade. Strindberg já tinha aperfeiçoado essa arte. Uma sucessão de dramaturgos, desde Vigny em diante, já tinha anunciado um novo drama do pensamento e do intelecto. A essência de Pirandello não é a sua intelectualidade. É a sua conversão do intelecto em paixão. Talvez Strindberg também tenha feito isto; é a teoria que está por trás de suas tragédias naturalistas; enquanto em Strindberg, a paixão chama o intelecto para trabalhar a seu favor, em Pirandello, a paixão e o intelecto torturam-se mutuamente e juntam-se em um fracasso conjunto. A quintessência do pirandellianismo é essa relação peculiar do intelecto com o sentimento.

Ostensivamente, as peças e novelas de Pirandello tratam da relatividade da verdade, da múltipla personalidade e dos diferentes níveis da realidade. Mas nem esses assuntos, nem — precisamente — o tratamento que dá a eles, representam a individualidade de Pirandello. Depois de algum tempo, os temas ficam cansativos, e aqueles que não encontram mais nada em Pirandello desistem dele. O novelista Franz Kafka já tinha sido abandonado, porque sua obra também dava a impressão de uma obsessão filosófica e de uma excentricidade obstinada ou intencional. Então, foi descoberto um outro Kafka mais profundo. Outro Pirandello mais profundo espera ser descoberto.

Antes porém de ser descoberto como o "cerebralismo" definitivo a respeito da verdade, da realidade e da relatividade, vai precisar ser desmanchada toda a mistificação que na realidade é. Temos que encarar que o argumento de *Assim É se lhe Parece* é que: tanto a mãe como o marido dão uma versão contraditória, mas igualmente plausível, dos mesmos acontecimentos, e, como a filha mistura os dois incompreensivelmente, não existe objetivamente uma versão verdadeira da história. Isto significa uma completa ausência de lógica (*non sequitur*). Todos os acontecimentos podem ser relatados de maneiras diferentes. Mas isto pode significar apenas que algumas declarações possam ser erradas, não que não exista uma visão correta. Não há nada no enredo de *Assim É* que indique que não possa existir uma visão correta da história. O fato inusitado é que não ficamos sabendo qual seja. Isto é muito pirandelliano — não somente, no entanto, de que é usado para defender uma discusão complicada, se não confusa, sobre a verdade, mas também porque nos leva ao que poderíamos decidir ser o verdadeiro Pirandello.

A fala mais longa da esposa — de três frases — é a seguinte: "E agora o que desejam de mim, depois de tudo isto, senhoras e senhores? Como vêem, em nossas vidas, existem algumas coisas que devem permanecer escondidas. De outra maneira, o remédio que nosso amor encontrou para com os outros é inútil." O segredo que, a nível superficial e pseudometafísico, leva a uma discussão sobre a verdade, é aqui associado muito diferentemente. *Existe* uma versão verdadeira da história, mas esta não deve ser conhecida, pois as vidas das três pessoas envolvidas estariam esfaceladas. Mas, alguém poderia protestar, Pirandello não poderia usar a prerrogativa do autor onisciente e revelar a *nós*, sem dizer aos personagens qual seria o remédio que seu amor teria encontrado? Poderia. Mas sua recusa está mais de acordo com sua intenção. A verdade, Pirandello quer nos dizer repetidamente, está escondida, *escondida*, ESCONDIDA! Sua meta não é revelar o problema e solucioná-lo para nós como em uma *pièce à thèse* francesa. A solução do problema, a cura desses seres humanos doentes, é deixar seus problemas sem solução e sem serem revelados. O desmascaramento das ilusões está, em sua melhor forma, em Gregers Werle, e, em sua pior, em um dos mexericos de *Assim É*. No nível superficial, Pirandello protesta contra a ajuda espúria do maledicente, do repórter curioso e do psicanalista amador; em um nível mais profundo, pede que deixem à alma humana um território próprio — o que talvez também tenha sido um dos temas de Kafka.

Quanto à dramaturgia, se o "remédio fosse explicado, inevitavelmente a peça seria explicada, em torno desse código, para a elucidação do problema. Pirandello não poderia — apesar das induções — distribuir a ênfase dessa maneira. O que ele deseja é acentuar sua recusa em procurar um código. Portanto, ele faz com que seu *raisonneur* argumente que não existe um código — um argumento que fica na cabeça das pessoas como sendo a substância da peça. Na realidade, a peça não é sobre o raciocínio e sim sobre o sofrimento, um sofrimento que só é aumentado por aqueles que oferecem a compreeensão e a pesquisa em vez de simpatia ou ajuda. Pirandello tirou do *teatro del grotesco* a antítese da máscara e da face, sendo a máscara a forma externa e a face, a critura sofredora. Levando ao extremo, é o mesmo tema do palhaço com um coração terno. No entanto, em Chiarelli, a máscara e a face tinham o significado mais amplo da forma social, identificada com a tirania e o espírito individual, que é esmagada. Em suas peças mais conhecidas, Pirandello elabora esta antítese. Vemos um grupo central de pessoas que são "reais". Elas sofrem e precisam de ajuda e não de análise. Em torno destas estão os intrometidos irreais, que só sabem olhar, criticar e atrapalhar. Em *Vestir os Nus*, que é a primeira peça de Pirandello, como não somos levados a trilhar o caminho falso da relatividade e da verdade, o mistério é solucionado, diferentemente de em *Assim É*, e o resultado é a destruição do protagonista. Devemos notar que esse mistério, constituído pelas ilusões sem as quais a heroína não poderia viver, não é a Máscara. A Máscara é a tirania social e desumana de, por exemplo, um novelista para quem a infelicidade da heroína é triturada. A Máscara é a interferência do mecânico, do externo, do estático, do filosófico em nossas vidas. Assim, nem só o novelista presunçoso de *Vestir os Nus* como também nem só os dissimulados pesquisadores da verdade de *Assim É se lhe Parece* representam a Máscara. O próprio Pirandello — assim como todo novelista e dramaturgo — é a Máscara. Seu material é o fluxo do sofrimento; sua arte pára a corrente; sua medida é ao mesmo tempo a sua glória — pois imortaliza o momento — e a sua limitação, porque a vida, sendo essencialmente fluida, inevitavelmente não é representada com clareza pela arte. No drama, a vida usa uma máscara dupla: a máscara imposta pelo dramaturgo e a imposta pela produção teatral. Três peças tratam deste assunto. Na melhor delas — *Seis Personagens à Procura de um Autor* — são representados os três níveis de realidade, uns contra os outros, e descobrimos um quarto nível quando encontramos um personagem julgando o outro pelo que estaria fazendo em uma determinada ocasião vergonhosa, em outras palavras, por um fato isolado que, erradamente tomado como típico, torna-se uma Máscara no rosto de um homem real. E se todas as nossas caracterizações forem assim? Assim como descobrimos, Pirandello argumenta, que não existe uma verdade objetiva, descobrimos, também, que não existem indivíduos. Em um dos casos, temos somente um número de versões e de opiniões, no outro, temos somente uma sucessão de estados.

Exatamente como no assunto concernente à verdade, na análise do personagem, a conclusão extrema é uma *reductio ad absurdum*, pobre demais para ser a verdadeira força-motriz de obras tão poderosas quanto as de Pirandello. Seus personagens, na realidade, funcionam, não em relação direta com essas concepções, mas porque essas concepções lhe permitem sugerir sob a Máscara da presença física da dor constante da humanidade sofredora. Alguém dirá: “Mas como Pirandello é pessimista!" Certamente. Mas repetimos que o ponto mais importante não é a filosofia de Pirandello, seja da relatividade, da personalidade ou do seu pessimismo, e sim a sua força em esconder, por baixo da barreira da artilharia intelectual, os grandes exércitos dos lutadores como ainda aqueles muito maiores dos não-combatentes e dos refugiados. Pirandello é um pessimista. Mas a maior parte das pessoas oriundas da Europa também deveria ser; essas pessoas que sofreram as extraordinárias vissicitudes do século vinte, sem entender nada, tendo que sofrer passivamente. O homem moderno, é claro, não é mais passivo e alienado da verdade como seus ancestrais. O que acontece, é que ele está simplesmente mais consciente de seu abandono. Até mesmo Proust fala, pelos semi-aristocratas passivos, que a nossa nova ordem baniu da existência, assim como Pirandello, Kafka, Chaplin falam, não pelo proletariado consciente de sua classe, mas pelo bode-expiatório inconsciente, intermediário.

Tudo isto encontra-se em *Assim é se lhe Parece*. Poderíamos escrever uma nota ao diretor do espetáculo da seguinte maneira:

"Não se esqueça de fazer uma distinção marcante entre as pessoas que fazem as perguntas na história, que são uma espécie de coro representando o que Pirandello distingue como a Máscara, e as três "pessoas reais" envolvidas na tragédia doméstica. As três são pessoas típicas de uma tragédia doméstica de classe média, na medida em que expressam sua dor e despertam piedade sem terror. Repare como em suas descrições iniciais dos personagens, e na subseqüente indicação para a direção em cena, Pirandello ressalta a verdade e a força de seu sofrimento.

"O fato mais estranho é que todo esse tema triste é posto dentro de uma moldura satírica. Como este contraste, já familiar do *teatro del grottesco, é* a peça, preste atenção para assegurar o equilíbrio exato que é necessário. Os três devem atuar com uma força patética sem que haja interrupção da dor. Mas o Coro — como podemos chamar os outros personagens — jamais deve entrar em seu sofrimento. Deve ficar tão destacado quanto um médico calejado à cabeceira de um moribundo. Não deve jamais ter alguma consideração pelos seus três colegas, diminuir sua própria frivolidade, da mesma forma que os três jamais devem suavizar sua agonia para se aproximar — o que seria uma tendência natural — do estado de espírito do Coro. O efeito do grotesco só será alcançado se o contraste entre os dois grupos for mantido agudamente. Se fizermos de outra maneira, o efeito será uma incongruência absurda.

"Já deu para compreender como e por que essa tragédia burguesa difere da tradicional por não revelar sua natureza verdadeira. Trata-se de uma ironia inicial que a sua montagem poderá ressaltar, fazendo com que as alternâncias e as explicações sejam feitas em pingue-pongue, para que o brilho seja a sua única justificativa. Se fizer de outra maneira, a platéia assistirá a esses diálogos como se fossem uma preparação pesada para um desfecho que, afinal de contas, jamais acontece. Outra ironia, quase que tão importante quanto esta, é a existente entre o já celebrado diálogo "cerebral" de Pirandello e a profunda agonia que — os seus três atores devem deixar bem claro — é o centro da ação. Esta ironia é mais do que o contraste entre os três e os outros. Na realidade, os três se juntam na análise intrincada de causa e efeito, motivo e ação, que é motivo constante de discussão. O fato é que essas análises não são "friamente intelectuais". São positivamente maníacas. (Podem verificar no ensaio que Pirandello escreveu sobre o humor, no qual ele afirma que o humorista tem um prazer selvagem em destroçar as coisas através da análise). Através dessa qualidade maníaca, o "cerebralismo" entra em relação com a agonia, um relacionamento ao mesmo tempo lógico e psicológico.

"Deve lembrar-se de como, em *Cyrano de Bergerac*, Rostand transformou a tragédia à Victor Hugo em digestiva, transformando-a em tragicomédia. Os contrastes grotescos de *Assim é* podem ser encarados como a maneira pela qual Pirandello fez com que a "tragédia burguesa" funcionasse — transformando-a em uma comédia de textura mais áspera. Talvez comédia não seja a melhor palavra para definir esta peça, mas o senhor, como homem prático que é, estará menos interessado nessa questão do que na interpretação correta da peça, seja qual for o seu nome genérico. Para o senhor, o significado da versão pirandelliana da tragédia burguesa deverá ser: que ela coloca a platéia a distância, preservando-a tanto das lágrimas como do tédio. Não fique chocado se rirem *com* o seu Coro *contra* os Três, ou quando se divertirem com o Laudisi, quando talvez as lágrimas parecessem mais apropriadas. Seu riso é significativo. Por um lado, ele evita que seus estômagos fiquem enjoados com o horror não-digestível da dieta pirandelliana. Não se trata exatamente de um riso estúpido. Pirandello "comedificou" a sua lenda. Se o riso que ele desperta revela uma interpretação nada lisonjeira da natureza humana, isso é intencional. Os antigos artifícios teatrais, dos quais possivelmente o senhor será adepto, de misturar o riso com as lágrimas, nunca foi mais calculado, mais intrincado, mais significativo, ou mais deprimente do que neste caso.

"Portanto acentue — não suavize — os choques de som e cor dos quais a peça é composta. Se deixar que funcionem, descobrirá que a coisa toda é ultrateatral. Eu diria: se deixar que *os atores* funcionem, pois uma peça de Pirandello é feita de atores, não de cenários. Deve ter sido por isto que o nosso amigo, o senhor Nathan, achou que ela teria sido escrita para cegos. Mas lembre-se de que os atores — principalmente os atores da *commedia dell'arte*, cuja habilidade Pirandello deseja reviver — foram, e podem ser novamente, a parte principal do espetáculo. Deixe que atirem seus braços e pernas, deixe que se agitem — em uma palavra, deixe que representem e falem em vez de vaguear e murmurar como se fossem manequins com um parafuso frouxo. Se interpretarem seus papéis de fora para dentro, ao invés de fingirem *ser* pessoas que não são pessoas, Pirandello ficaria mais contente. Como sabe, ele chamou suas peças de Máscaras Nuas — não faces nuas. Faça com que seus atores se lembrem disto. Máscaras Nuas — na verdade, um oxímoro violentíssimo: Para o senhor, assim como para todos nós, essa figura de linguagem não é uma explicação do estranho gênio de seu autor?"

VI

Shaw—Wilde—Pirandello: são os três grandes sábios do teatro moderno. Todos três, de diferentes formas, alcançaram a alta comédia, representando um contraponto irônico contra uma das características do teatro digestivo ou da literatura digestiva. Em suas mãos, a tragédia doméstica, a comédia doméstica, a história de aventura e a farsa são transmutadas em uma crítica sem comprometimentos da civilização moderna. O velho contraste cômico (e realista), entre a aparência e a realidade, entre as pretensões e as ações, os ideais e os fatos, encontra — de maneiras diferentes — uma reafirmação e, portanto, uma nova forma e um novo significado. Se a dialética esplêndida e direta de Shaw, os arabescos engenhosos de Wilde e os ritmos torturados e sincopados de Pirandello são, em um certo sentido, novas formas para velhos temas, esses temas não podem ficar inalterados. A forma e o significado não são independentes. Uma nova forma implica também um novo significado.

O que é novo, o que é moderno na comédia moderna? Os escritores das escòlas antigas, em sua *obiter dicta*, fazem-nos saber que a antiga forma que discutem já não existe mais, Tudo o que eles têm a nos dizer sobre esse tipo de comédia é que já não se pode mais acender uma vela para esse material tão antigo. Da mesma forma que escritores que escreveram sobre Shakespeare procuravam aumentar a sua glória comparando-o a Ibsen, que acreditavam ser um sociólogo, os escritores que escreveram sobre a Comédia da Restauração tentaram enfeitar o seu assunto com o descrédito de Wilde ou de Shaw, que julgavam ser meros construtores de frases. Edmund Wilson fez uma tentativa muito mais séria quando estabeleceu uma diferença entre a Comédia da Restauração e Shaw, quando sugeriu que, enquanto a Comédia da Restauração dependia do contraste entre a etiqueta elaborada de expressão para causar os seus efeitos e a sensualidade nua de seus motivos, a comédia shawiana dependia do contraste entre os ideais expressos e os motivos econômicos. Enquanto a antítese de Wilson é simplista demais — o suposto contraste shawiano existiu, por exemplo, em Farquhar em torno de 1700 — surge da consciência correta de que a comédia moderna reflete não só a superfície mas também a estrutura da sociedade moderna. Tanto a análise marxista como a de Shaw, sobre a sociedade, são idênticas, não porque Shaw seja um seguidor de Marx, mas porque ambos procuram e descobrem as contradições dramáticas desse período revolucionário. Nossos espertos artesãos de hoje, jornalistas ou dramaturgos, desenvolvem uma operação conhecida como a "dramatização" de seu material, que evidentemente é examinada de *per se*, e considerada não-dramática. O verdadeiro dramaturgo, como Hebbel já sabia, e que nossos professores de Shakespeare estão começando a ensinar, descobre, na sociedade que o rodeia, os elementos dramáticos. Em *Major Barbara*, as dialéticas marxista e shawiana são idênticas, porque a contradição exposta na fábula de Shaw é a mesma da sociedade capitalista. Wilde e Pirandello, que possuem poucas pretensões quanto à sociologia, não são por isto menos sócio-analíticos. Quando relemos as obras completas de Wilde, percebemos que ele era tão furioso e correto quanto Carlyle, só que escolheu a máscara de um boêmio em lugar da de um avarento. Tanto quanto Schnitzler ou Tchekhov, ele é a testemunha agonizante da decadência aristocrática. A comédia de Pirandello é também distintamente moderna. Seu assunto é o que poderia ser chamado de Blues do Século Vinte, mas não quero dizer com este título que seja qualquer desilusão particular ou localizada, como as da geração perdida dos anos vinte ou a dos ex-comunistas dos dias de hoje. Eu me refiro à desilusão que é comum a todos eles: a desilusão com o fracasso, não tanto do socialismo ou do liberalismo, mas da raça humana em nossos tempos. No mundo de Pirandello, só existe a pequenez e o sofrimento. Talvez a percepção de que a pequenez ou o sofrimento passivo sejam não-trágicos tenha impelido Pirandello a fazer comédia com esses assuntos. Como comédias, esses assuntos ficam mais pungentes!

O material deste capítulo — ou deste livro — certamente é insuficiente para nos permitir dizer: A comédia moderna é assim e assim. No entanto, um dos aspectos que já foi tocado será suficiente para nos permitir constatar que a comédia moderna é moderna. Um mestre da comédia moderna, eu diria, deve saber qual a visão que deve enfocar para falar com vantagem sobre a nossa sociedade tão longe de ser clássica. Escolhi Sternheim como exemplo de alguém que não sabia e

Shaw como de alguém que sabia. Shaw não fala, como Meredith achava que um comediante deveria, de uma sociedade como ela é, mas de uma sociedade cômo deveria e talvez pudesse ser. Ele fala como um rebelde, como um "espírito livre" voltairiano ou nietzschiano e, como percebemos, coloca entre ele mesmo e a platéia uma relação de antagonismo. O público de Shaw simplesmente *tem* que rir dele como de uma piada; porque sua única outra alternativa seria dar um tiro na cabeça. Tudo isto — e toda a comédia moderna importante — é contrário à comédia segundo Meredith, pois não é cuidadosa, não é satírica, nem muito receptiva. Meredith escreveu sobre Byron: "Ele não possui um espírito cômico muito forte, pois, se tivesse, não teria tomado uma posição tão anti-social, que é diretamente oposta ao Cômico. ... a Comédia, por outro lado, é uma interpretação da mentalidade geral, e é, por este motivo e necessidade, mantida em reclusão." Se o que Meredith diz é verdade, a comédia seria impossível, exceto quando existir uma "mentalidade geral" coerente e quando, conseqüentemente, a sociedade parecer mais sábia que o indivíduo. Ele não consegue ver que a comédia possa ser também o protesto individual contra a mentalidade geral. Não ficamos surpresos com isso. Se o que Meredith não conseguia ver está hoje diante de nossos olhos, devemos isto principalmente à obra de Shaw.

A posição de Byron, embora isso tenha ofendido Meredith, abre um precedente para a posição que um escritor de comédias deva tomar quando sentir que a sociedade está podre e a mente geral, corrupta. Se Shaw é mais evidentemente o comediante de um período revolucionário. Wilde, o Boêmio, é um tipo diferente de rebelde, um rebelde mascarado, um rebelde vestido para um baile à fantasia. E Pirandello? Nem rebelde nem boêmio, declarou que seu lar era um quarto de hotel com uma máquina de escrever em qualquer metrópole do mundo. Possuindo uma mente um tanto fascista, no fundo do coração, Pirandello era um refugiado. O que o fazia sobressair — e é um paradoxo pirandelliano — era uma qualidade de exilado. Mesmo que tenha escrito suas comédias com sua esposa louca batendo na porta. Qualquer coisa mais distante da elegante imagem de sociedade de Meredith, seria difícil de imaginar. Assim como a tragédia moderna alcançou uma espécie de término em Wedekind, a comédia moderna parece alcançar uma espécie de fim em Pirandello.

Uma discussão a respeito de Shaw, Wilde e Pirandello pode continuar indefinidamente. Mas nos auxiliaria a aproximarmo-nos de uma definição de comédia, mais do que já tínhamos no início do capítulo? Se não se consegue dizer *a priori* o que é a comédia, vai ser mais difícil alcançar alguma coisa mais do que definições feitas em cima de todas as escolas conhecidas de comédia, e podemos ainda duvidar se um estudo de comédias em particular poderá ser de alguma utilidade. Obviamente, um estudo dessas comédias não poderia escolher uma delas para caracterizar *outras* obras. O problema seria estabelecer o que esse estudo revelaria em determinadas comédias, que um conhecimento superficial não revelasse. No momento, nossas quatro análises — correlacionadas com outros conhecimentos — sugeriram algumas noções sobre a comédia moderna, noções essas que poderiam plausivelmente ser consideradas ou experimentais demais ou gerais demais para terem qualquer utilidade. Um estudo detalhado de determinadas obras, naturalmente chama a atenção de qualidades partindo do genérico para o individual, o que pode ser agradável, pois as coisas boas em arte são essencialmente individuais. Pois muito bem. Nas palavras de lógicos e lexicógrafos, deveríamos ficar satisfeitos em ler as comédias sem saber exatamente o que é a comédia.

Ich bin der reiche bin der bare
Ich bin das zeichen bin der sinn
Ich bin der schatten bin der wahre
Ich bin ein end und ein beginn.

STEFAN GEORGE

7 — AUGUST STRINDBERG

I

MESMO QUE NÃO ESTEJAMOS ABSOLUTAMENTE CERTOS DO que é a comédia ou a tragédia, apesar disso, fomos capazes de discutir o drama moderno principalmente em termos de tragédia e comédia. Admitindo que a tragédia e a comédia *possam* ser definidas de modo a excluir todo o drama a partir de 1800, mesmo assim prefiro dar nome às tradições nas quais Ibsen e Shaw escreveram o Trágico e o Cômico respectivamente. Com esta interpretação, a criação de um gênero intermediário no século dezoito não significa o fim da tragédia e da comédia, mas uma mudança na natureza da tragédia e da comédia.

O que aconteceu depois da ascensão e da queda da "tragédia burguesa"? Já vimos como as formas da tragédia do século dezenove, por sua vez, dividiram-se e separaram-se, e como surgiu um novo período de dissolução. Vimos ainda que Pirandello escreveu um tipo de comédia que quase poderia ser chamado de tragédia e como Wedekind escreveu uma espécie de tragédia que poderia facilmente ser chamada de comédia. Em outras palavras: Como Lillo e Lessing tinham abandonado as normas rígidas de Racine e Molière pelo seu "gênero intermediário", da mesma forma Wedekind e Pirandello abandonaram as normas de Ibsen e Shaw pelo *seu* gênero intermediário. O experimentalista francês Guillaume Apollinaire escreveu: "De acordo com o caso particular, o trágico ultrapassará o cômico ou vice-versa. Mas não acredito que, a partir daí, alguém possa empreender, sem impaciência, um trabalho teatral no qual esses elementos não se confrontem..." O experimentalista alemão Bertolt Brecht escreveu apoiando o pintor Breughel: "Não existe nele uma separação do trágico e do cômico; seu trágico contém seu cômico e seu cômico contém seu trágico."

Mas existe um dramaturgo, cuja obra parecia incorporar a transição do drama do século dezenove para o vinte. Até agora, mencionei-o como alguém que veio *depois* de Ibsen, como o representante do encerramento de uma era. Mas o encerramento de uma era significa o começo de outra. August Strindberg olha para os dois lados. E chegou a hora de examinarmos mais atentamente essa figura importante e ainda grandemente desconhecida.

Se perguntarem como um dos maiores escritores modernos pode ser tão pouco conhecido, posso apenas responder que não sei, mas que seguramente é este o caso. A distribuição da fama é caprichosa, não só entre as massas e durante a vida de um autor, como também entre os intelectuais e depois da morte do autor. É um fato que, em anos recentes, um grande número de escritores, que têm a desvantagem de estar mortos, afastados ou esotéricos, tem sido vendido para um grande público minoritário na América. Entre eles estão E.M. Forster, Franz Kafka, Baudelaire e Kierkegaard. Entre aqueles com os quais tentaram a mesma coisa com menor sucesso estão Rimbaud, Lautréamont, Stefan George e Charles Péguy. Entretanto, que todos esses autores tenham sido promovidos em parte por esnobismo, não é culpa deles. Todos eles são importantes e em sua redescoberta existe mais do que um modismo. Todos eles se encontram em relação próxima a nossos interesses mais profundos como também os de uma festinha. O que é lamentável é que tantos outros igualmente merecedores tenham sido esquecidos, que a escolha dos protomodernos tenha sido deixada ao acaso de relações comerciais, fazendo com que, como disse Philip Rahv, tenhamos enterrado tantos clássicos quanto os que exumamos. Nenhum enterro seria mais surpreendente, apesar de conhecermos os caminhos que o mundo faz, que o de August Strindberg.

Que Strindberg seja bem conhecido pelos leitores da literatura sueca naturalmente é pouco importante: cada país escandinavo possui centenas de autores que não precisamos ficar superambiciosos para ler. Mas Strindberg é mais do que um sueco importante. Ele é *o* sueco importante. É o sueco que com todos os direitos pertence à principal tradição européia, como os grandes internacionalistas culturais, os alemães, perceberam em primeira mão. Existem mais dois outros escandinavos nos tempos modernos que estão no mesmo caso: Ibsen e Kierkegaard. Um deles, como já vimos, recebeu o tipo de fama que arruina a reputação séria de um homem. O outro, recebeu uma reputação séria somente na Escandinávia e inevitavelmente, na Alemanha. A descoberta americana de Kierkegaard é certamente bem-vinda. Mas por que não houve uma redescoberta de Ibsen e uma redescoberta do dramaturgo que tinha o seu retrato pendurado na parede de Ibsen — August Strindberg, de quem Ibsen disse: "Sou inimigo dele — mas não consigo escrever uma linha sem que esse homem audacioso com seus olhos enlouquecidos olhe para mim"?

Há uma geração, parecia que as mesmas pessoas que promoveram Ibsen na América — como James Huneker, Archibald Henderson e um pouco mais tarde, H.L. Mencken — poderiam fazer o mesmo por Strindberg. Duas séries de peças, sete volumes ao todo, foram editadas; e também a maioria das autobiografias e volumes contendo peças e contos. Em 1924, Eugene O'Neill escreveu: "Strindberg foi o precursor de toda a modernidade em nosso teatro atual... Strindberg ainda permanece entre os mais modernos dos modernos, o maior intérprete do teatro de conflitos espirituais característicos que constituem o drama — o sangue — de nossas vidas." Mas Strindberg não deixou a sua marca na América. Ficou esquecido nos frios depósitos dos colégios escandinavos, ou escondidos nos menores dos teatros menores. *Senhorita Júlia* e *O Pai* aparecem aqui e ali em alguma antologia e o nome de Strindberg talvez não traga qualquer lembrança às mentes das pessoas, a não ser a sombria imagem de outro gênio lunático que talvez nunca tenha deixado de bater na mulher.

A *intelligentsia* na Inglaterra e na América sempre foi predominantemente radical e avançada, e Strindberg dificilmente poderia estar abrigado sob as asas de uma águia progressista. Ele era "mórbido", antifeminista, reacionário, religioso. Era piedoso demais para os radicais e desregrado em demasia para os respeitáveis. Exceto na Alemanha, onde uma grande parte da *intelligentsia* é eternamente fascinada pelo demoníaco, Strindberg era um hóspede indesejado; tomando o lugar de Wagner, o favorito da juventude de Bernard

Shaw; quando mais velho, este falou dos "gigantes do teatro de nosso tempo, Ibsen e Strindberg", e deu o dinheiro que recebera com o Prêmio Nobel para traduções melhores do gênio sueco, que há muito tempo considerava como "o único dramaturgo moderno genuinamente shakespeariano"; mas o número de pessoas interessadas somente no mérito artístico é lamentavelmente pequeno. O público "exteriorizado" está interessado apenas em diversão e lê o que os críticos exteriorizados mandam; o público "interiorizado" está interessado em acompanhar a maré e lê o que os críticos considerados mais elevados acabaram de descobrir como sendo a solução para os males do mundo. E Strindberg não foi uma dessas descobertas. A Biblioteca Moderna deixou-o de lado. Logo, nem um de seus cinqüenta e cinco volumes suecos estava disponível na Inglaterra. Ele poderia ter aparecido com a revolução contra o marxismo do final dos anos trinta e início dos quarenta se alguém tivesse deixado um de seus livros na mesa de um Arthur Koestler ou de um W.H. Auden. Ninguém o fez, e agora ele terá que esperar até que outra geração esteja desiludida, o que não deve demorar muito.

Enquanto isso, somente os historiadores e nossos Poucos Interessados percebem a existência desse gênio inteligente, contraditório, perplexo, exasperante, quase vil ainda que totalmente surpreendente. Neste livro estamos interessados nele como dramaturgo, mas o drama strindberguiano tem que ser estudado indiretamente e com circunspecção, pois o que conhece de drama quem só o drama conhece?

II

August Strindberg (1849 — 1912) é um homem notável e representativo. Representa a "condição do homem moderno" — com o que queremos dizer a condição de alguns homens modernos — tão rica como as de Stendal, Dostoievski, Nietzsche ou Tolstoi. Não é de forma alguma o maior deles, mas deu uma contribuição peculiar: é, por exemplo, mais explícito sobre, temas que vários deles levantam. Talvez seja essa a razão de ele não ser tão grande como, digamos, Kierkegaard ou Nietzsche. E a clareza pode ser a manifestação de uma mente menos delicadamente irônica. Mas a sua franqueza não é a clareza direta do extrovertido. A totalidade com que se revela implica amor pela confissão e maestria da técnica naturalística, como também uma introspecção impiedosa e um gênio psicológico. Nietzsche e Freud, melhor do que ninguém, deveriam ter nos convencido de que o gênio psicológico *significa* introspecção impiedosa e é mais uma audácia heróica do que um dom sobrenatural do conhecimento. E esse gênio, Strindberg o possui. E é ele um dos motivos por que suas autobiografias são grandes documentos, grandes como confissões, grandes como relatórios de uma mente elevada. Se devemos escolher um ponto, é por aqui que nossa compreensão de Strindberg deve começar.

Influenciadas pela voga de Kierkegaard, algumas pessoas têm falado de escritores "existenciais" e de "não-existenciais". Acreditamos que os escritores não-existenciais sejam aqueles que são apenas nomes pendurados em obras de arte explanatórias. Os escritores existenciais são aqueles cujo significado está exposto em sua vida pessoal e em seu trabalho, e no desenvolvimento interdependente de ambos. Para eles, a vida e o trabalho são uma mesma coisa. Escrevem a si mesmos através da vida, em uma longa autobiografia. Kierkegaard, Nietzsche e Strindberg são existenciais. Porém, Strindberg foi o único entre eles a escrever uma autobiografia aberta e completamente franca. O século dezenove produziu vários gênios dionisíacos, vários grandes homens que procuraram viver em suas próprias vidas a tragédia que viam, mas nenhuma percorreu o processo tão exatamente nem tão passionalmente quanto Strindberg. Sua autobiografia talvez seja a maior expressão direta do subjetivismo que foi uma das tendências principais da literatura européia desde o Movimento Romântico.

Strindberg admirava os românticos. Quando não era um discípulo consciente de Rousseau, o era inconscientemente. É um Romântico no sentido vulgar da paixão expressa abertamente, imensamente e levando-a ao extremo ou à excentricidade. É ainda um romântico, no sentido mais profundo, que tenta não só reconhecer a magnitude das paixões, mas também descobrir seu *status* verdadeiro. É tanto um amante intenso, quanto um analista preciso de seu amor. Reconhece em si mesmo dois tipos de amor, as duas espécies que a tradição ocidental chamou de *eros* e *agape*, humano e divino, sexual e sagrado. Ao contrário do que se presume correntemente, a idéia romântica não tem sido um endosso não-ambíguo de ambos. Os românticos redescobriram *eros* e *agape*, precisamente por descobrirem sua ambivalência. Foi a ambivalência de *eros* em *Werther*, de Goethe, que tornou o livro um escândalo e um grande acontecimento. Qualquer mercenário do século dezoito poderia ter rapsodiado sobre a paixão; foi na proximidade da paixão e da morte, do amor criativo e do seu contrário, que Goethe botou o dedo. O que chamamos de enfoque freudiano, a acentuação da ambivalência, o sentido do subterrâneo e a análise intelectual dos dois representa o romantismo puro, e, se Freud nos deu a documentação mais sistemática desse enfoque, Strindberg nos deu tanto o caso histórico mais circunstancial como a auto-análise mais profunda pelos moldes românticos, segundo os escritos de Freud. "Franqueza ousada" é um título que os editores atribuem a cada mexerico e a cada pornografia. A franqueza de Strindberg é única. A franqueza de outros é modificada por uma modéstia que às vezes interrompe a idéia, ou a uma imodéstia que vai longe demais, pela inibição ou pela exibição. A autobiografia de Freud é modesta; as de Rosseau e de Frank Harris são exibicionistas. Quase que sozinho entre todos os autobiógrafos, Strindberg contou tudo sem contar mais do que tudo. Foi um grande artista descritivo e se, alternadamente, amava-se ao ponto do narcisismo e desprezava-se ao ponto da indignidade, de alguma forma conseguiu transformar essas duas tendências em seus criados. Embora em peças e novelas, a autodramatização represente um papel fora de ordem, a autobiografia é surpreendentemente literal. Entre outras coisas, deve ser vista como o fundamento histórico sobre o qual a ficção e o drama são uma superestrutura imaginativa. A arte era uma espécie de auto-indulgência sublime para Strindberg, a autobiografia e a história, uma autodisciplina. A disciplina consistia em uma compulsão para se livrar de seu passado, lembrando-se dele. Ele não era averso a publicar confissões que incriminavam meia dúzia de pessoas identificáveis...

Se a autobiografia estabelece a filiação romântica de Strindberg, também prova que ele foi um dos fundadores do Modernismo. Isto não é um paradoxo, na perspectiva de hoje, o Romântico e o Moderno não parecem antitéticos. O Modernismo é um desenvolvimento do Romantismo, um desenvolvimento feito em parte pela revolução, mas também como uma continuação. Freud é um Romântico; e também pode ser classificado corretamente de Moderno. Deu uma nova forma concreta aos princípios românticos, preenchendo, assim, uma das necessidades mais urgentes do Modernismo. É nesse sentido que também Ibsen e Shaw são Modernos e é neste sentido que Strindberg pode ser considerado um Moderno.

"Moderna" é a palavra que ocorreria a qualquer leitor de algumas partes da autobiografia de Strindberg, nas quais, antes de Freud, apesar de depois de Stendhal, ele descreve completamente sua fixação pela mãe. A avaliação que Strindberg faz de sua infância já é tão analítica que o trabalho de um psicanalista não é necesário. Apesar de, após uma longa união "ilícita", seu pai ter se casado com sua mãe, Strindberg foi concebido fora dos laços do matrimônio e o sentido do estigma, seguido da origem inferior de sua mãe, acompanharam-no pela vida afora. Rebelou-se contra sua mãe. Por outro lado, dentro da verdadeira ambivalência freudiana, sentia-se violentamente ligado a ela. "A imagem dela," diz a autobiografia escrita na terceira pessoa, "parece glorificada e o leva a uma saudade indescritível. Essa sensação de solidão e de saudade de sua mãe seguiu-o por toda a vida...ele nunca se tornou ele mesmo, nunca foi uma individualidade completa." Quando a mãe morreu, Strindberg "não queria ser confortado. Gritava como alguém que se afogasse". Então, surgiu uma variante da situação de Hamlet. Strindberg "criticava o pai por ter ficado noivo antes da expiração do ano de luto. Conjurava a sombra de sua mãe, profetizava a miséria e a ruína e deixou-se levar a distâncias irracionais". Não conseguiu beijar a madrasta no dia do casamento e, mais tarde, quando um dia seu pai bateu no irmão, ele gritou: "Se mamãe estivesse viva..." Assiste a uma apresentação do *Hamlet* e a aplica a si mesmo: "... é bom lamentar o próprio destino e vê-lo lamentado. No início, Hamlet era apenas o filho adotivo; mais tarde, torna-se o filhote introspectivo e finalmente o filho, o sacrifício à tirania familiar." No Strindberg criança vemos todas as atitudes do adulto: a alternância da adoração pela *madonna* e da misoginia, a profunda e incessante vigília espiritual — ligada nos primeiros volumes da autobiografia com a ansiedade masturbatória — e, acima de tudo, a alegria masoquista na dor. É ótimo realmente lamentar-se o próprio destino e vê-lo lamentado! Strindberg fez a ambos por mais de cinqüenta volumes. E não apenas nos volumes. O amor de Strindberg pelo teatro é o seu narcisismo. Insistia em *ver* seu destino lamentado. Isto não é muito Romântico? E também não é muito Moderno?

Não é preciso acompanhar-se Strindberg em seu casamento com Siri von Essen e em seus casamentos futuros, menos sensacionais, embora não menos sintomáticos, para ter alguma impressão de sua personalidade. O desenvolvimento intelectual de Strindberg é tão importante quanto aquela história sexual que foi a base de sua notoriedade limitada. O lar de Strindberg era piedoso. Como muitos outros, rebelou-se contra a piedade doméstica sob a influência de David Strauss e Ernest Renan e juntou-se às fileiras do positivismo eufórico da metade do século que era a *avant-garde* da Europa contemporânea. Subseqüentemente, passou por várias fases, abraçando quase que todas as atitudes que os intelectuais modernos escolhiam: o radicalismo juvenil; desencanto político; veneração heróica e um desprezo fascista pela massa popular; preocupação com a ciência; insanidade (se pode ser considerada uma atitude); catolicismo literário *à la* Huysmans; e finalmente uma daquelas Sínteses Elevadas unindo a ciência e o ocultismo sob a bandeira de Swedenborg. Strindberg viveu todas as fases da militância e da frustração modernas, políticas e antipolíticas, religiosas e anti-religiosas. Sua descoberta do materialismo inglês Buckle foi semelhante à descoberta de uma geração posterior de Marx; sua descoberta de Swedenborg foi semelhante à descoberta de uma geração posterior de Kierkegaard.

III

A obra completa de Strindberg pode ser arrumada em três círculos concêntricos. Na tangente do círculo externo temos seus trabalhos ocasionais, traduções, ensaios e tratados; dentro dele estão as autobiografias que são o material bruto para as obras de arte de Strindberg; dentro do segundo círculo temos as novelas, uma tentativa cansativa de impor a forma sobre o caos de suas experiências; dentro do círculo interno, como realização central do trabalho de Strindberg, estão as suas peças. O último conjunto pode formar vários grupos. Alguns deles foram discutidos nos Capítulos II e III e foram tentativas de recriar a alta tragédia. Juntando todo o grupo de peças, descobrimos duas formas extremas, ambas de inspiração sueca: de um lado, a peça de crônica histórica, de outro, a peça fantástica. Strindberg modificou as duas formas. Depois de Büchner e ao mesmo tempo que Shaw, ajudou a formar um tipo íntimo e informal de peça-crônica. Depois dos romancistas alemães e ao mesmo tempo que Maeterlinck e W.B. Yeats, transformou contos de fadas em um teatro delicado e sofisticado. Mais importantes que essas formas extremas são os desvios de Strindberg das simplicidades rivais, notadamente seu naturalismo quase-trágico e seu próprio estilo de fantasias, desvios que foram ao mesmo tempo intensamente pessoais e intensamente europeus.

Embora Strindberg nunca tenha conseguido, nem em vida, nem postumamente, entrar em contato com as culturas britânica e americana, fez sucesso em primeiro lugar na França e na Alemanha. E suas melhores peças caem em dois grupos: as peças "naturalistas", que podemos associar ao diretor francês André Antoine; e as "últimas" peças, que podemos associar ao diretor alemão Max Reinhardt. Examinemos o primeiro grupo.

Na Paris dos anos oitenta e noventa, Strindberg acompanhava os movimentos correntes. Leu o importante tratado de Desprez sobre o Naturalismo e aprendeu com ele que o drama deveria abandonar a intriga scribiana em favor de uma simplicidade de forma e da análise psicológica de um *sentiment aigu.* Louvava Zola. Freqüentou o Théatre Libre de Antoine e ficou muito impressionado com os *quarts d'heures* ou peças curtas de um ato dos dramaturgos franceses. Os franceses, há muito tempo, já advogavam o tipo de peça conciso e concentrado. Strindberg iria mais além. O popular e pomposo crítico francês, Brunetière, argumentaria em breve que o drama consistia em um conflito de vontades. Strindberg resolveu reduzir o conflito à sua manifestação mais direta: uma pessoa lutando mentalmente com outra. Gostava de pensar que uma peça como *Otelo* abria um precedente. Mas isso não acontece. O ataque de Iago ao sistema nervoso de Otelo, não é nem resistido nem suspeitado. O conflito do qual Brunière havia falado estava quase sempre velado. A idéia de Strindberg era trazê-lo abertamente para o palco. Suas tragédias naturalistas são duelos nervosos e intelectuais que continuam até a morte. Ele escreveu sobre a primeira delas:

> *O Pai* é a realização do drama moderno e, como tal, é algo muito curioso. Muito curioso porque a luta é travada entre almas. É uma batalha de cérebro, não uma luta de espada ou um envenenamento com suco de amoras, como acontece em *Die Räuber.* Os franceses de hoje ainda estão procurando a fórmula, mas eu a encontrei.

O Pai (1887) não era revolucionária em sua estrutura; as peças seguintes de Strindberg, *Senhorita Júlia* e *Os Credores*, eram. Francisque Sarcey, talvez a crítica teatral mais influente de Paris do século dezenove, o que significa dizer da Europa do século dezenove, tinha mencionado a *scene à faire*, a cena climática de um enredo, que deveria merecer do dramaturgo o dever não de ser narrada, mas apresentada no palco. Strindberg foi além de Sarcey e perguntou: Por que apresentar mais alguma coisa? Quatro atos, de uma peça de cinco, já são torturantes. Remova-os e o drama essencial será ainda mais impressionante. Se as peças de quatro ou cinco atos de Ibsen já podem ser descritas como "uma longa catástrofe", não seria querer suplantar Ibsen com o próprio Ibsen, apresentar a mesma coisa em um ato, em uma catástrofe "curta"? A concentração francesa não poderia ser levada além disto. Mesmo Strindberg conseguiu esse resultado freqüentemente. Em *O Pai*, a divisão dos atos é mantida e existem vários personagens além da dupla duelante. *Senhorita Júlia* é mais compacta, mas permanecem ainda elementos decorativos como o *ballet*. As peças mais curtas em um ato são construídas seguindo a fórmula, mas raramente seu feitio é trágico. Talvez apenas uma peça represente essa teoria na prática: *Os Credores*. Strindberg escreve: "*Senhorita Júlia* ainda faz concessões ao Romantismo e ao *décor*, mas *Os Credores* é realmente uma obra moderna, humana, agradável, com três personagens compreensivos, interessados do princípio ao fim uns nos outros." Embora a nossa idéia do que seja agradável possa diferir da sua, temos que aceitar o veredito de Strindberg de que *Os Credores* é a última etapa do seu naturalismo. E é uma peça soberba.

Descobrimos freqüentemente que os inventores de "novas" formas na literatura moderna levam uma fórmula a seu ponto máximo. Mas, tendo alcançando o Pólo Norte, não podem avançar mais em direção ao norte. Isto acontece com Strindberg. Tendo inventado a sua forma naturalista, Strindberg não continuou a usá-la. Abandonou-a, e em seu próximo grande período de produtividade dramática — aproximadamente os últimos doze anos de sua vida — escreveu com outro estilo. Se a fórmula anterior tinha sido em uma composição naturalista, a última, foi o solo em uma composição expressionista. Se o primeiro estilo tinha sido o conflito de Strindberg com Siri von Essen, o último foi o de um velho solitário olhando para o passado, para suas esperanças enterradas e oportunidades perdidas. Se a forma das peças anteriores foi o naturalismo de Antoine, a forma das últimas é uma nova espécie de teatro íntimo, que o próprio Strindberg nos pede que associemos a Max Reinhardt, que inaugurou sua Chamber Playhouse em Berlim, em 1906. Num ensaio escrito para os atores em seu pequeno teatro de Estocolmo, Strindberg escreveu: "Reinhardt traz a idéia da música de câmera para o drama: natureza íntima de espetáculo, declaração enfática do tema, cuidado dado à execução." A teoria do Teatro de Câmera, como foi posteriormente exposto no ensaio, não é naturalmente uma retração da teoria teatral exposta na época naturalista de Strindberg (como no prefácio de *Senhorita Júlia*, por exemplo). Nas duas situações, Strindberg frisa a necessidade mais importante de um único motivo poderoso, em ambas as vezes esboça um esquema para um teatro íntimo com um pequeno auditório e seus efeitos esperados sobre o estilo dramático. O ensaio continua, deplorando os efeitos calculados, as passagens escritas para o aplauso, as atuações brilhantes, as tiradas e o exibicionismo: resumindo, toda a bagagem de truques profissionais, a maioria dos quais o jovem Strindberg tinha utilizado e que o Strindberg mais austero de seus últimos tempos não tinha eliminado completamente.

Talvez o dado mais desafiador do ensaio seja o que Strindberg diz sobre a forma dramática. A crítica teatral tinha sido uma batalha de séculos quanto à melhor ou mais correta forma de drama — fosse a dos gregos, de Shakespeare, do neoclássico ou das produções "comerciais". A declaração de Strindberg, de que se deve deixar que a forma fique fluida para que o tema possa descobrir qual a que lhe sirva melhor, talvez seja a resposta óbvia para toda essa espécie de disputa. Mas, aparentemente, é a espécie de obviedade que só um gênio está equipado para descobrir no momento exato. Forma fluida! Certamente Strindberg passou a vida seguindo suas crenças — sempre sentindo à sua maneira, sempre tentando descobrir formas orgânicas e expressivas para uma experiência caótica. Em nenhum lugar isto fica mais claro do que no último período. Vamos examinar duas das peças desse período: *A Sonata dos Espectros* (1907) e *Há Crimes e Crimes* (1899).

IV

A Sonata dos Espectros talvez seja a mais interessante de suas peças fantásticas, pois combina a fantasia total de *Peça de Sonho* com o realismo sinistro de Peças de Câmara não-fantásticas, como *Depois da Tempestade*. Nem é ininteligível, exceto talvez para aqueles que acham que é mais polido não inquirir sobre os mistérios poéticos em geral. Com toda a heterodoxia de estilo e a fantasia da ação, a estrutura de peça é simples e direta em seu simbolismo.

As três cenas compactas constituem uma declaração, uma contradeclaração e uma conclusão. Na Cena I, um Velho, Strindberg travestido de Hummel, conta a um jovem Estudante a longa série de acontecimentos que o levou a uma cadeira de rodas, tornando-o um espectador da cena da vida. Estamos preparados para ver Hummel com simpatia durante toda a Cena I e parte da Cena II, pois ele é um advogado efetivo para sua própria causa, mas quando, depois que ele deixa outro personagem, o Coronel, moràlmente nu, é acusado das mesmas faltas, e não ficamos surpresos ou desapontados quando ele se enforca. A Cena III é um diálogo entre o Estudante e uma linda Jovem Senhora. A juventude conseguirá funcionar onde a idade falhou? A princípio, parece ter sido esta a intenção de Strindberg, mas logo o jovem casal percebe que o mal é hoje o mesmo que era ontem. A Jovem Senhora morre como um tributo a este fato. O Estudante recomenda a resignação religiosa no final da peça.

Este é o esboço, que é preenchido por Strindberg com material suficiente para várias peças. Existem dois "eternos triângulos" e uma filha ilegítima de cada um deles entre os personagens. Strindberg liga seus personagens por estes e por vários outros episódios amorosos de um passado que está morto, mas que não está em paz. Como diz um personagem de uma outra peça de Strindberg: "Tudo reaparece! Tudo volta!" Aparecem fantasmas no palco, e mais formidáveis ainda que os fantasmas são os velhos ainda vivos que não passam de fantasmas do que foram. A amante de Hummel é agora uma velha louca que vive em um armário e pensa que é um papagaio, exceto quando, com a licença lúcida do pesadelo, fica sã para denunciar seu homem. Sente-se ridicularizada pela presença de uma estátua dela mesma, como era nos dias de sua juventude. A antiga noiva de Hummel é uma velha senhora de cabelos brancos, mas, receando que formemos uma concepção idealizada demais a seu respeito, ficamos sabendo que foi seduzida pelo Coronel, a quem Hummel tinha traído. Os laços de relações legítimas e ilegítimas são amarrados e desamarrados até que tenhamos um grupo de pessoas que se assemelham a uma família real européia. A velhinha comenta: "O crime e a culpa nos une."

Os temas e situações são antigas *idées fixes* de Strindberg. As pessoas saem em várias jornadas pela vida, mas mesmo assim estão amarrados ao passado, a suas ações, à casa onde nasceram. "Partimos nossos laços," continua a velhinha, "e partimos vezes inumeráveis, mas continuamos sempre ligados uns aos outros novamente." A culpa paira no ar e os crimes que estão por trás dela são — como sempre — crimes de possessão tirânica, que Strindberg sempre representou com duas metáforas: o vampiro sugando o sangue de sua vítima ou o credor usando seu poder sobre o devedor. Isto soa a uma crítica esquerdista do capitalismo, mas, para Strindberg, o capitalismo é o símbolo da possessividade humana em geral. "Você matou o Cônsul," diz a múmia (velhinha) para Hummel, "estrangulando-o com as dívidas. Agora está roubando o Estudante, prendendo-o com uma queixa imaginária contra seu pai, que nunca lhe deveu uma moeda..." Ou, como outro personagem descreve Hummel: "... ele também tomou todo o estoque de sopa e tivemos que enchê-lo com água — sentou-se lá como um vampiro e sugou o suco da casa... Mais tarde encontrei esse homem em Hamburgo com outro nome, era então um agiota, um sugador de sangue." A metáfora surge e surge novamente.

A Cena III poderia ter sido um idílio se não fosse a interrupção de um Cozinheiro, não menos assustador que o Cozinheiro de *Alice no País das Maravilhas*, que grita: "Você tira a nossa energia e nós a sua." A Jovem Senhora explica: "Ficamos com as terras enquanto ela ficou com o café... Ela pertence à família de vampiros de Hummel. Está nos devorando." Um editor-tradutor protesta contra esta atitude injusta de Strindberg para com os criados nesta passagem (!), mas o fato é que o criado e o patrão estão ligados por uma culpa universal. O símbolo do Cozinheiro é um dos exemplos pelos quais Strindberg revela uma de suas obsessões neuróticas — a suspeita de que os criados pegam a melhor parte da comida para eles — convertendo-o em um símbolo potente e objetivo. Aquele que conhece alguma coisa da loucura está melhor equipado para retratar a sociedade como um hospício.

A parte dúbia da Cena III e da *A Sonata dos Espectros*, como um todo, é o seu final. Para não terminar com uma nota negativa dada pela morte espontânea da Jovem Senhora, Strindberg apela em suas sucessões rápidas para Buda, para alguns versos cristãos tirados do Edda Poético, música suave e um retrato de Arnold Boecklin: "Todo o aposento desaparece e em seu lugar surge "A Ilha dos Mortos" como pano de fundo. Uma música suave, muito tranqüila a agradavelmente triste é ouvida, vinda da ilha distante." E é essa a cortina final. Não é surpreendente que pelo menos um crítico — Bernhard Diebold — acuse Strindberg de inépcia e de apelar para a cor e o som quando não consegue encontrar a conclusão exata para sua peça. Neste ponto, pode-se admitir que existe um elemento do engodo wagneriano em Strindberg. Já disse que sua autobiografia é escrupulosamente genuína. E isto é verdadeiro, pois Strindberg é honesto até mesmo ao ponto de revelar sua própria desonestidade; existe uma ausência de afetação quando escreve sua autobiografia, exatamente porque a afetação é uma das qualidades que enfatiza em seu assunto. "É perfeito lamentar-se o próprio destino..." Strindberg tirou essa fotografia com posturas trágicas. Posou como o Sofredor e foi agraciado por livros como o "vicking atormentado", a "alma torturada e sofredora" e assim por diante, tudo isto repousando em termos de uma sinceridade elefantina. É a afetação de Strindberg, sua pretensão, seu rebuscamento, sua espetaculosidade que explicam o fato de como ele fascinou alguns e desgostou a outros. Nós não precisamos ficar nem fascinados nem desgostosos. A autodramatização de Strindberg, como a de Rousseau, como a de Nietzsche é um fato, mas não representa uma refutação de todos os seus pontos de vista, ou uma condenação de todas as suas aquisições. Em sua maior parte, Strindberg difere desses homens não por ser neurótico ou por ser um gênio, mas em ser um homem cujo gênio é neurótico. Na maioria dos gênios neuróticos, o gênio, acredito, é sua parte saudável. Em Strindberg, provavelmente nem sempre isto acontece. Suas visões são enlouquecidas. Mas se possuem algum valor — e acredito que possuam — é porque os sintomas mórbidos não passam de exageros dos sintomas "normais". Os retratos gigantescos da insanidade e do pesadelo não são outra coisa senão a ampliação de imagens e de sonhos dos sãos. Também são humanas e universais.

Strindberg, diz Diebold, parte para truques teatrais quando não consegue resolver seu problema artístico. É por isso que seu nome não está ligado ao de Reinhardt e mais tarde com o Expressionismo. Suas fantasias, diz o crítico, perdem toda a dialética interior quando cai o duelo sexual das tragédias naturalistas. O drama deveria ser um diálogo, mas não passa de um monólogo. São amorfos, divagações e sem significado. Como essas características não conseguem levar a qualquer conclusão, Strindberg termina abruptamente com a janela Gótica de uma igreja, a transformação — usando as maquinárias mais modernas — de um castelo em um crisântemo, ou uma fotografia de Boecklin acompanhada por uma música "agradavelmene triste". Sendo um gênio teatral, Strindberg desenvolve uma técnica de evasão, cuja fórmula é usar elementos visuais e musicais para esconder os pontos fracos do drama. Esse é o argumento usado por Bernhard Diebold.

É um argumento inteligente e necessário, necessário porque sempre existirão aqueles que defendem o uso da música e do espetáculo como a arte verdadeira do teatro, ao contrário das meras palavras do Dramaturgo "literário". Strindberg, com suas sonatas de Beethoven cuidadosamente escolhidas e fotografias de Boecklin, parece dar uma sanção "elevada" a este preconceito "simplista". Conseqüentemente, exerce um poderoso apelo ao tipo mais intelectualóide dos simplistas, aos amantes do rebuscado e do extraordinário, aos charlatães culturais. O argumento de Diebold foi certamente um antídoto poderoso ao culto a Strindberg que prevalecia na Alemanha de sua época. Na América, ele é gratuito. Principalmente por sua legítima aversão ao Expressionismo corrente, Doebold leu em Strindberg as deficiências de seus seguidores mais imaturos. Assim como Ibsen levou a culpa do Ibsenismo, como todo gênio original recebe a culpa pelas doutrinas de seus admiradores inferiores, da mesma forma, Strindberg é culpado pelo Expressionismo.

Não mais do que tantas outras peças que aparecem sob tal rubrica, *A Sonata dos Espectros* é uma das "maiores peças mundiais". Mas é uma obra brilhante e complexa, que ninguém além de Strindberg teria sonhado em tentar escrever. Talvez as suas melhores qualidades sejam as superficiais: cor, ritmo, tempos ardilosos, *élan*, esperteza, atmosfera e teatralidade. Assim mesmo, ela possui uma essência. O final indica realmente o fracasso de Strindberg em encontrar um significado na vida que pudesse confirmar com uma experiência anterior. Sua religião está sempre empastada. Mas esse mesmo fato é o que torna suas peças religiosas — exceto por suas conclusões forçadas — muito mais ricas do que os dramas religiosos de tantos outros modernos. Esses tendem a escrever propaganda religiosa autoconsciente. Strindberg representa o possível religioso moderno muito mais explicitamente, quando falha tão patentemente na fé simples, positiva. E são a sua manobra indigna, sua vacilação, sua insinceridade passional, suas insinuações para um lado e para o outro que tornam suas escapadas espirituais interessantes e quase-divertidas. A maioria de nossos mais recentes poetas neo-religiosos é solene e amarga e exige de nós uma deferência quase funérea. Conseqüentemente, são cansativos e inconvincentes. Começamos a tomar Strindberg com uma pitada de sal. Mas o sal não perde o seu sabor e terminamos por tomá-lo, se não seriamente, pelo menos *au pied de la lettre*.

V

Talvez o Strindberg que venhamos a respeitar não seja nem o lunático estonteante das "tragédias" naturalistas nem o místico melodramático das peças de sonho. Trata-se do Strindberg menos inequívoco, mas irônico, do que ele chama de suas "comédias". *Comrades* contém os ensinamentos essenciais de Strindberg sobre as mulheres. Também é sadia — o que significa que nela, Strindberg evidencia alguma apreciação pela textura áspera e ambígua da própria vida e da conseqüente necessidade de alguma espécie de moral assim como de ironia dramática, da necessidade de não tomar a tragédia tão tragicamente. Esse assunto talvez esteja mais elaboradamente destacado em outra de suas "comédias" — *Há Crimes e Crimes* — como o título bem o diz.

A peça é sobre um dramaturgo parisiense que abandona a mulher e o filho por causa de outra mulher. A criança morre. O pai sente-se culpado, e, quando a peça vai chegando ao último ato, ele se prepara para morrer com sua nova amante:

> HENRIETTE — Mas nós vamos entrar no rio agora, não vamos?
>
> MAURICE — (Leva Henriette pela mão enquanto caminham juntos) Entrar no rio — sim!
>
> PANO

Strindberg tinha no entanto preparado a nossa disposição para um final diferente, por uma fala anterior de um Abade que diz: "*O crux! Ave spes unica*!" que significa: "A salvação é a alternativa para o suicídio." Como o próprio dramaturgo, Maurice diz que "é muito simples imaginar-se um quarto ato quando já se tem três conhecidos para começar", esperamos encontrar Strindberg novamente sugerindo uma solução religiosa, desta vez uma solução cuidadosamente preparada. Mas o fato interessante é que ele não faz isso. Maurice tinha rejeitado o mundo e se dedicado à oração e ao asceticismo; mas a cortina não se fecha sobre esta cena tocante. Pelo contrário, chega um amigo ("*entra um mensageiro*") e anuncia que Maurice não é absolutamente um fracasso nos assuntos mundanos, como supunha. Sua reputação tinha sido salva. Sua peça vai novamente ser levada ao teatro. É popular e brevemente será rico. Se o que Strindberg pretendesse fosse uma peça religiosa, este seria o momento adequado para que o jovem governante rico desistisse de tudo e seguisse Swedenborg. Maurice, no entanto, imediatamente começa a reorganizar as coisas com o Abade. Mas, naturalmente, é esperto demais para se atirar completamente. "Hoje à noite." diz ele ao Abade, "encontrar-me-ei com você na igreja para reavaliar-me; amanhã à noite irei ao teatro." Todos, inclusive o Abade, ficam contentes com o acordo, e o protagonista aceita tanto a Deus quanto a Mammon (deus da cobiça), como o religioso da peça de Butler, *Erewhon.*

Modificando o conselho de Pascal, Strindberg resolve apostar no outro mundo — e neste também. Não se trata de uma resolução incomum. O fato incomum é encontrar alguém subscrevendo esta solução tão abertamente — e o que ainda é mais incomum — usando-a como desfecho para uma obra quase-religiosa. Dois finais perfeitamente corretos estão ao nosso alcance: suicídio ou o recolhimento num convento. Strindberg prefere apresentar um mensageiro anunciando uma mudança nas fortunas mundanas e desobrigando, assim, o protagonista das duas obrigações. Associamos esse tipo de truque ao melodrama; neste momento, essa solução é menos sensacionalista do que seriam qualquer das outras alternativas.

Strindberg chama a sua peça de comédia. Mas, como em outras comédias suas, como *Primeiro Aviso* e *Camaradas*, parece uma tragédia até que se alcance o final de solução não-trágica. Eu digo *parece* porque, em uma montagem, seria a tarefa do diretor reforçar uma interpretação cômica da peça desde que a cortina se abre. Isto não seria uma distorção da direção. Montada corretamente, ou feita uma releitura da peça, *Há Crimes e Crimes* é uma espécie de comédia, um encontro com a vida, com um espírito irônico e anti-heróico, ainda que invicto e imperturbável. A ironia do final está precisamente no fato de que tal "falso melodrama" está mais próximo da natureza humana do que o suicídio "lógico" ou o monasticismo também "lógico". Isto não é necessariamente um cinismo. A proposta da combinação de um pouco de religião com um pouco de diversão é atraente tanto aos apóstolos da devoção consistente quanto aos apóstolos do hedonismo consistente. É o que muitos desejaram sem saber e o que muitos mais ainda aceitaram sem admitir. É, por assim dizer, profundamente humano e, portanto, aceitável para o espírito cômico. *Há Crimes e Crimes* nos mostra como o espírito cômico pode estar próximo do espírito trágico. Cenas inteiras da peça poderiam estar incluídas tanto em uma versão cômica quanto em uma versão trágica. Será que tudo dependerá mesmo do final? Neste caso, sim. No entanto, não, na questão da felicidade ou infelicidade do final. O final cômico não será particularmente feliz. Não existe motivo algum para julgar que Maurice será mais feliz no futuro do que o foi no passado. É um final *verdadeiro*, cômico na sua aceitação da natureza humana corriqueira, em sua recusa em procurar uma solução heróica. Além de Strindberg, talvez somente Samuel Butler fosse capaz de imaginar uma tragicomédia do comprometimento. Ibsen, com todos os seus autoquestionamentos, jamais teria se permitido uma solução de tal modo "não-séria".

Enquanto Ibsen era conhecido como um cético negativo sendo no entanto um crente positivo, Strindberg, conhecido como dogmático, era acima de tudo um cético. Isto fica claro em *Há Crimes e Crimes*. Possivelmente todas as Peças de Câmera, intencionalmente ou não, sustentam essa posição. Nelas, vemos sua incapacidade de acreditar não só no materialismo de sua juventude, que agora renega abertamente, mas também na religião que parecia ter descoberto mais tarde e na qual acreditaríamos até o dia em que pediu para que colocassem solenemente a Bíblia sobre seu cadáver. Lytton Strachey disse a respeito de um poeta inglês, que ele perdera sua fé quando jovem e passara o resto da vida procurando por ela. Essa perda e procura constituem os maiores temas de nossa época, um tema sobre o qual existem muitas variações. Li recentemente, por exemplo, sobre um artista que "vai exatamente à religião para encontrar um pretexto e uma justificação para dar vazão à sua aversão, tanto em relação à sua época, quanto à humanidade e a si mesmo. "Talvez," acrescenta o escritor, "esse ódio e esse desejo de sofrer estejam profundamente sedimentados no coração de nossa época." No final, Strindberg não odeia a raça humana, mas sua religiosidade está relacionada com a psicologia descrita aqui. Com certeza ele desejava sofrer. Com certeza dava vazão e muita aversão. Com certeza brandia o Absoluto como se fosse um bastão.

Se o desenvolvimento mental de Strindberg difere do de outros autores modernos que buscam o Absoluto, o motivo é a sua inconclusão. Kierkegaard também buscava e sua procura é uma das que mais avançou. Mas certamente suas descobertas representaram muito mais que um prejulgamento. A busca de Tolstoi também é ofensiva por sua conclusão chocante e pelo absurdo da mesma. A procura de Nietzsche talvez tenha sido a mais rigorosa de todas. Buscou o céu e o inferno, o que é mais do que um mortal possa suportar; emergiu de suas campanhas não como um Dionísio ou um Cristo, mas um imbecil e paralítico. Só Strindberg buscou incessantemente. Defendeu inicialmente este absoluto, depois aquele, depois aquele outro. Suas mudanças freqüentes, sua desconfiança perpétua, mantiveram-no em um estado de tensão — e grande vitalidade — até o fim. Seu fracasso em ser salvo foi a sua salvação. E a ironia final é que de alguma estranha maneira ele parecia saber disto. O Absoluto era para ele uma bandeira para ser acenada e uma meta que nunca deveria ser alcançada. O Absoluto era, para ele, relativo.

VI

Qual é o lugar de Strindberg na história do drama?

Essa pergunta já foi respondida em parte por minhas observações sobre seu Romantismo e seu Modernismo e pelas discussões nos capítulos anteriores, sobre sua posição na tradição da tragédia. Já vimos que Strindberg foi um homem do século dezenove — na verdade, quase que uma sinopse das crenças, ilusões e atitudes do século. Sua dramaturgia pertence à época na medida em que permanece no teatro da ilusão, do suspense, da psicologia individual e da tragédia doméstica. O que ele tentou fazer foi intensificar e não destruir essas características. O teatro íntimo é um artifício para esse fim. Muitos imitadores de Strindberg foram arrastados por esse Strindberg "burguês" — pela emoção sexual das "tragédias" naturalistas, pela religiosidade não-convincente das peças de sonho, pelo egoísmo agudo, pelos desfechos falsamente horticulturais e coisas semelhantes. Estou novamente pensando nos expressionistas. Tanto em Strindberg como em todos esses, existe mais uma grande quantidade de consciência mundana da "decadência" e muito menos, talvez, de uma promessa de futuro.

Mas nós já vimos que existem outros Strindbergs além do demônio misogino e do sábio swedenborguiano. Espero que seus leitores tenham percebido isto e expressem sua crença de várias formas. O historiador Erich Kahler, por exemplo, que escreveu sobre Ibsen dizendo que ele teceu "as lutas de consciência do século dezenove transformando-as em uma nuvem que paira continuamente sobre a cena", acrescentou: "Nas peças do outro grande escandinavo, Strindberg, principalmente nas Peças de Câmera, os problemas éticos ficaram dissolvidos na mira estagnada de uma vida em conjunto forçado. A culpa já não pode mais ser fixada... As relações individuais e os personagens perderam seus valores individuais e despedaçam-se em uma neblina geral de decadência psíquica. Nem mesmo o fantasma dos abismos encontra-se corporificado — é onipresente." Em outras palavras, os dramas de Strindberg refletem uma fase posterior da história cultural mais do que a de Ibsen. Ele pertence ao século vinte tanto quanto ao dezenove. Um sismógrafo vivo, Strindberg pode sentir o século vinte se aproximando, pode sentir no ar a formação de todo um ódio e ferocidade de um barbarismo renovado.

É ele então o ponto de partida para o drama do século vinte? Adiando essa questão para o próximo capítulo, devemos nos lembrar de que, como Strindberg foi um grande artista, muitas de suas grandes qualidades pertencem, não ao século dezenove ou ao vinte, mas somente a ele mesmo. Como era um artista, não foi completamente um imitador. Como era um artista, não pode ser completamente imitado.

Outra observação: não se pode ter ainda uma resposta completa para a pergunta sobre se Strindberg auxiliou ao colocar o drama do século vinte para o mundo, porque temos ainda muito tempo no século vinte para desmentir qualquer tipo de resposta. Se o século vinte possuir uma quantidade expressiva de grandes dramas, os dramaturgos poderão dirigir sua gratidão ao homem que tanto realizou quanto destruiu, com uma ambigüidade semelhante à de Cristo, as leis dos profetas do drama do século dezenove. Se, por outro lado, o século vinte for deficiente de grandes dramas, Strindberg parecerá mais um empreiteiro do que uma parteira, naturalmente um empreiteiro não muito comum, um empreiteiro mal-humorado, filosófico, exibicionista e, o que é ainda mais desconcertante, um empreiteiro com um brilho — de simpatia ou de desprezo? — nos olhos.

A fantasia mais elevada é de uma veracidade maior que esta realidade. Esses acidentes banais da existência não são a vida essencial. Toda a minha vida é um sonho.

AUGUST STRINDBERG

8 — DE STRINDBERG A JEAN-PAUL SARTRE

I

NESTE LIVRO, O PERÍODO DO DRAMA "MODERNO" TOMOU diferentes caminhos. Foi empregado como "pós-clássico", isto é, o início do século dezoito com a decadência do *ancien régime* aristocrático e o declínio das antigas tragédias e comédias. É nesse sentido que a "tragédia burguesa" de Lillo e Lessing é moderna. Em segundo lugar, passou a significar "pós-industrial", isto é, tendo o seu início no século dezenove, depois que os efeitos da revolução industrial e do movimento democrático fizeram-se sentir. É nesse sentido que o drama musical de Wagner é moderno. Finalmente, caracterizou o movimento do Novo Teatro, começando em 1880, o que inclui Ibsen, Shaw, Wilde, Hauptmann, Becque, Tchekhov, Schnitzler, Symge e Gorki.

O período compreendido pelo drama "moderno", pode-se então dizer que começou por volta de 1730, ou de 1830, ou de 1880. Até o momento, tenho estado preocupado principalmente com esses três inícios. Mas já surgiu um quarto. Apesar de August Strindberg ter surgido com o movimento do Novo Teatro, sua obra pertence a desenvolvimentos muito posteriores, na verdade, à época em que Pirandello e Chiarelli julgariam o Novo Teatro fora de moda, à época dos expressionistas e de O'Neill — e, talvez, mais além ainda do que esse período. Em alguma época, entre 1900 e 1925, surgiu um "quarto modernismo", e precisamos cavar um pouco para descobrir suas raízes.

Nos capítulos anteriores vimos como a "tragédia burguesa" foi gradualmente tomando forma, como o gesso nas mãos de um escultor, que cresceu firme e linda no drama moderno de Ibsen e, subseqüentemente, despedaçou-se novamente. O desmoronamento é evidente na última peça do próprio Ibsen — *Quando Despertarmos de entre os Mortos* — onde existem contradições de sobra no enredo e onde, portanto, a consistência lógica, tensa, que tinha sido, e realmente o foi, o terreno no qual os edifícios de Ibsen foram erigidos, se perde. Isto foi em 1899. Muito antes, já havia ocorrido um ataque em larga escala às formas do drama do século dezenove — como aparentemente a todas as formas — no Naturalismo extremo de Zola e de Jean Jullien, com sua doutrina da "fatia de vida". Esse ataque e essa doutrina não foram, no entanto, tão subversivos quanto pareceram. As obras-primas naturalistas do movimento do Novo Teatro — *O Poder da Escuridão*, de Tolstoi, *Os Corvos*, de Becque, *Os*

Subterrâneos, de Gorki — já possuíam uma forma bastante pessoal. Para os melhores dramaturgos, uma aparente inconseqüência dos incidentes logo tornou-se uma máscara escondendo seus rostos verdadeiros.

Tchekhov é um dos exemplos mais claros deste acontecimento. Uma peça de sua autoria pode parecer uma "fatia de vida" para o freqüentador de teatro ocasional que tenha perdido o desenvolvimento geralmente não-linear de um enredo, pois Tchekhov *finge* ser um naturalista extremado. E como uma forma nova parece sempre sem forma para a mente conservadora, seu método pode passar desapercebido. Se a progressão normal de uma história é denominada "linear", então o estilo de Tchekhov poderia ser chamado de espacial. O método de Tchekhov consiste em arranjar uma seqüência natural de acontecimentos sociais em torno do assunto e da situação principais. A progressão de uma peça de Tchekhov é, portanto, a demonstração gradual do assunto e da situação — por meio de acidentes, se quiserem, mas por meio de acidentes que têm que ser planejados cuidadosamente pelo dramaturgo, baseado em princípios dramáticos e rítmicos, poder-se-ia mesmo dizer que musicais. A intenção da pretensão ao Naturalismo por Tchekhov assemelha-se às intenções dos motivos de Ibsen: Tcheknov deseja estabelecer uma relação irônica, uma tensão entre a superfície e o substrato de sua arte.

Em uma teoria que estabeleça todas as formas — a menos que uma crônica pura e o documento sejam formas — a fórmula da "fatia de vida", não deu o *coup de grâce* ao drama do século dezenove. Incapaz de contribuir com uma forma própria, agiu como dissociadora parcial de outras formas — mas somente como dissociadora *parcial*. Assim, os artistas mais bem-dotados, beneficiaram-se com o Naturalismo, pois encontraram nele uma maneira de lidar com um meio mais maleável do que aquele que seus pais tinham descoberto. Sem precisar começar tudo de novo, puderam adquirir uma certa originalidade de forma, puderam trazer de volta ao teatro os nacos de vida tão ricos e crus que tinham sido excluídos dos espetáculos. Mas os participantes do movimento do Novo Teatro não foram muito além disso. Não se tornaram — com poucas exceções — os fundadores de um quarto modernismo, embora atualmente possamos ler em suas peças intimações de mudanças a serem seguidas.

A grande exceção foi Strindberg. Já em 1888, sua *Senhorita Júlia* tinha apresentado — tanto no prefácio como na peça — uma teoria de personagem que antecipa Pirandello (e Proust) e que representou a morte da "tragédia burguesa". A "tragédia burguesa" implicava um padrão moral, um alto sentido do direito burguês, comparável ao alto sentido do direito aristocrático nas antigas tragédias aristocráticas. Em *Senhorita Júlia* os personagens caem aos pedaços. E as peças partidas estão em nossas mãos. Ao invés de um tipo de tragédia de classe-média, temos uma pilhéria amarga contra toda a tragédia. Em vez de adotar o ibsenismo arquitetônico, Strindberg orgulha-se de reintroduzir o monólogo, a pantomima e a dança, é verdade que no prefácio ele insiste em que esses itens devam ser estritamente subordinados ao drama; no entanto ficaram sendo um cavalo de Tróia dentro dos portões da cidadela do século dezenove. Com a insurreição das Peças de Sonho e de Câmera, a cidadela cai. É essa, como já vimos, a história da invasão do drama feita por Strindberg.

Qual a influência que Strindberg teve no futuro do drama? Admitindo que a influência cultural nunca pode ser medida exatamente, podemos dizer, pelo menos mais do que qualquer outra pessoa, que ele conseguiu destruir o drama do século dezenove. Permitiu que seus sucessores começassem quase que em uma página em branco. Isto, quanto à sua influência negativa. Pelo lado positivo, sua influência foi abertamente reconhecida por um grande número de talentos verdadeiros, como seu discípulo sueco, Pär Lagerkvist, e por outros dramaturgos mais conhecidos como O'Neill, O'Casey e Denis Johnston. Juntamente com o grande diretor, Strindberg inaugurou a era de Reinhardt no teatro europeu. Na Europa Central, foi *o* dramaturgo das novas encenações, com sua iluminação elétrica, seus cenários artísticos e seus milagres mecânicos.

Mas isto não é tudo. Parece-me que Strindberg foi um marco decisivo em um aspecto mais importante. Se é verdade que depois de Ibsen a "tragédia burguesa" desintegra-se, se for verdade que as "tragédias de Strindberg são zombarias cruéis e que suas "comédias" sobrepujam as tragédias, isso não nos faz lembrar o "primeiro modernismo" do século dezoito, quando uma tragédia e uma comédia mais antigas deram lugar a um gênero intermediário? Com Strindberg, mais uma vez a tragédia e a comédia estão no mesmo tacho. Os elementos trágicos e cômicos aparecem novamente juntos em diferentes combinações. Naturalmente, até um certo ponto, *todo* bom dramaturgo junta esses elementos em combinações variadas. E de tempos em tempos — não freqüentemente — existe um reagrupamento maior que implica em profundas mudanças culturais e na energia galvânica de um gênio revolucionário. Admite-se que seja cedo demais para se dizer definitivamente o que é o drama do século vinte; mas, julgando-se pela geração que surgiu após a sua morte, podemos pelo menos nos perguntar se Strindberg não seria esse gênio revolucionário.

O papel desse gênio não é só romper com o passado, mas ainda salvar as tradições que ainda estejam vivas e devolvê-las preenchidas com vida nova. Strindberg rompeu com várias tradições, mas devolveu duas, que já tínhamos julgado importantes no século dezenove, renovadas para o século vinte. São as tradições do Naturalismo e do não-Naturalismo, dos teatros do olho externo e do olho interno, da objetividade e da subjetividade, do realismo e da fantasia. Strindberg excedeu em todas as direções. Suas "tragédias", suas "comédias" e suas histórias crônicas representaram um novo naturalismo. Suas peças fantásticas e de sonho representaram um dado novo na fantasia e na subjetividade. Nas peças de *boulevard*, que vivem em uma forma diluída da cultura de ontem, o drama depois de Strindberg poderia continuar a ser exatamente o que era antes. O teatro artístico nunca mais poderia ser o mesmo.

"O drama depois de Strindberg" é uma frase aplicável. Ele se encontra no portal de nosso século. Quais os novos caminhos que a arte dramática trilhou desde então? Esta é a pergunta para a qual me volto neste momento. O Naturalismo caminhou muito. Seu maior alcance, provavelmente, é o Drama Épico de Bertolt Brecht, que será descrito no próximo capítulo. Mas o espírito antinaturalista não desapareceu. Também possui um registro interessante — que passaremos a examinar sem mais demora.

II

Se fiz com que o quarto modernismo parecesse mais dependente do Strindberg do que o é na realidade, se usei seu nome como um *símbolo* de mudanças que em verdade não foram efetuadas somente por ele, devemos então citar um ângulo diferente do mesmo assunto, ou pelo menos o seu lado não-naturalista, que é o nosso tópico no momento. Stridberg foi uma força poderosa. Mas, sem dúvida alguma, é apenas a conveniência que nos seduz a falar como se ele tivesse mudado a história sem qualquer ajuda. Francis Fergusson, professor, diretor e crítico de gosto raro e com bastante conhecimento do assunto, fala a respeito do quarto modernismo sem fazer a menor referência a Strindberg:

> Os escritores teatrais mais interessantes do período que compreende de 1918 a 1939 — entre os quais eu incluiria Yeats, Eliot, Cocteau, Obey, Lorca — começaram tudo novamente. As influências do Teatro de Arte de Moscou, do *Ballet* e do *Music Hall* combinam-se para produzir um novo conceito no meio teatral. Não só o Naturalismo do século dezenove, mas também a maior parte do drama europeu quase que até o século dezessete, é explicitamente rejeitado em favor da farsa medieval, da tragédia grega, dos rituais camponeses e dos entretenimentos.
>
> — *The Kenyon Review* (Outono de 1943)

O mais importante é que o diagnóstico de Fergusson corrobora o meu: por volta da época da Primeira Guerra Mundial começa um novo modernismo, no qual o impulso antinaturalista é muito forte. O que a farsa medieval, a tragédia grega, os rituais camponeses e os entretenimentos têm em comum? Talvez só uma coisa: uma semelhança remota com a peça naturalista do século dezenove. O que Yeats, Eliot, Cocteau, Obey e Lorca têm em comum? Talvez só uma coisa: a hostilidade à peça naturalista do século dezenove.

Como uma reação ao Naturalismo, os poetas do Modernismo renovaram a campanha agora antiga e familiar de trazer o verso de volta ao teatro. Geralmente, a cruzada pelo drama em verso vai pouco mais além do que o sentimentalismo arrogante em conversas com senhoras sérias de sapatos de saltos baixos. Porém, três dos nomes mencionados por Fergusson são de poetas de primeira linha que também estiveram passionalmente interessados no drama: Garcia Lorca, T. S. Eliot e W. B. Yeats. Se a sua obra — embora seja ainda cedo demais para se estar seguro sobre o assunto — não me atinge como sendo parte central do desenvolvimento do drama, é melhor que eu explique por que não.

Garcia Lorca poderia ter se tornado; foi provavelmente o dramaturgo mais bem-dotado de sua geração; mas os falangistas mataram-no antes que sua arte emergisse do teatro experimental. (Mesmo assim, suas "experiências" são mais maduras que as "obras-primas" de nossos dramaturgos reconhecidos e colocados em antologias). T. S. Eliot pode se tornar um dramaturgo de primeira linha. Sua *Sweeney Agonistes* é provavelmente a melhor peça em versos escrita neste século; *Crime na Catedral* e *The Rock* contêm aspectos excelentes e são quase que ostensivamente teatrais; *A Reunião de Família* é uma tentativa brilhante de unificar a peça de sala-de-estar com a tragédia grega. *Sweeney* permanece sendo um fragmento; *Crime* e *The Rock* não conseguem ser conjuntos totalmente ordenados; *A Reunião de Família* é uma tentativa que não chega a ser um triunfo. (Incidentalmente, seu sucesso e fracasso são exatamente opostos àqueles de *O Luto Fica Bem em Electra.* A "concepção" de Eliot é clara, nobre e madura, sua "comunicação", incerta, irregular e incompleta. A "comunicação" de O'Neill é rápida, forte, quase opressiva, sua "concepção" é rude, simplista, confusa). Os ensaios de Eliot demonstram como ele aprecia o drama elizabethano (se não, também o drama dos modernos) e sua prática mostra que é possuidor de um dom soberbamente histriônico. Por que não é um dramaturgo importante?

Talvez a carreira de W. B. Yeats nos ajude a compreender. Yeats é outro dramaturgo *manqué*, cuja insuficiência não pode ser explicada pelo fato de ser um poeta. Não foi um lírico puro de imaginação popular, que divide seu tempo entre as florestas e a biblioteca. Foi um dos fundadores do Abbey Theater, de Dublin, e durante muitos anos, diretor de suas decisões. Mesmo assim, sua produção dramática é desapontadora. As primeiras peças, entre as quais *Cathleen ni Houlihan* é característica e famosa, sofrem de todas as limitações apresentadas em seus poemas iniciais: dependem do culto do camponês, da crença em fadas, da suavidade da textura e do poeticismo de temperamento e frases, da atmosfera do crepúsculo celta. (As nebulosas e míticas *Peças para um Teatro Irlandês*, 1911, continham cenários ainda mais nebulosos e míticos, desenhados por Gordon Craig). Quando Yeats tornou-se um poeta muito melhor, como aconteceu no início do quarto modernismo, passou a ser, de alguma forma, um poeta melhor. Sua pequena peça em prosa sobre Swift — *Words upon the Window Pane* — mostra como sua arte tinha se tornado muito mais clara e concreta. Uma de suas últimas peças — *Purgatório* — possui a beleza terrível de seus melhores poemas. E é uma peça, não um drama de armário. Somente um tolo poderia ter lido as últimas peças de Yeats e classificá-lo como "um poeta, não um dramaturgo". Se nunca escreveu uma peça maior, não foi por falta de dom natural. A pergunta que faria sobre Eliot seria a seguinte: por que parou tão cedo?

Não se trata de uma pergunta que se possa responder confiantemente. O que eu imagino é que Yeats não se submeteu à disciplina do teatro como submeteu-se à disciplina dos livros. Talvez, embora estivesse fascinado pela idéia do drama, não se sentisse realmente atraído pelo teatro. Existem evidências deste fato nestas linhas, escritas por Yeats em 1916:

> Por ser sensível, ou por não saber como escapar à oportunidade de sentar-me atrás das pessoas erradas, comecei a evitar enviar minhas musas ao local onde eram apenas

> semi-bem-vindas; e mesmo em Dublin, onde o fosso da orquestra possui um ouvido para o verso, não me sinto tentado a arrastar-me por ensaios diários. Mesmo assim, preciso de um teatro; acredito que seja um dramaturgo... Minha falha foi não ter descoberto em minha juventude que meu teatro deveria ser o teatro antigo, que pode ser feito desenrolando-se um tapete, ou marcando os lugares com um bastão, ou colocando uma tela sobre a parede. Certamente, aqueles que ligam para o meu tipo de poesia devem ser numerosos o suficiente se eu puder juntá-los, e pagar a meia dúzia de atores que possam trazer tudo o de que necessitam em um carro e representar em suas horas vagas.

Estas palavras são reveladoras. Yeats era um dramaturgo. Precisava de um teatro. Mas não conseguia suportar ficar sentado "atrás das pessoas erradas". Não sabe o que fazer com o drama em nossa civilização de massas, a menos que fique limitado a imitações das antigas peças do teatro japonês Nô, feitas nas salas-de-estar de amigos. Um novo tipo de peça de sala-de-estar! Yeats estaria intitulado, se quisesse rejeitar Ibsen (principalmente porque acreditava ignorantemente que Ibsen fosse aborrecido e principalmente sociológico). Mas que alternativa oferece? Jogos *à la japonaise*! Pode-se simpatizar com a rejeição de um artista quanto ao teatro comercial. De fato, nos nossos dias, é o mínimo que se pode esperar. Mas Yeats queria romper com o teatro de arte também. Sentia-se atraído por ele, mas ao mesmo tempo não tinha muito apetite para os ensaios e as pessoas erradas encontravam-se sempre nas platéias.

Está claro que Yeats tinha razão, estava certo em vários aspectos, certo nos aspectos que o tocavam mais diretamente. O Abbey Theater podia alimentar um gênio estranho e naturalista como Synge, ou um naturalista difícil de ser alcançado como O'Casey. Providenciava o solo para *alguns* tipos de drama, mas não para o de Yeats — um drama que usa o idioma da poesia moderna. Yeats tentava enriquecer seu drama poético com dança e música. Se tivesse vivido em Paris ou Viena, poderia ter surgido contra os compositores e coreógrafos que seriam seus colegas em grandes empreendimentos. O fato de ele viver na Grã-Bretanha representava uma grande limitação. Provavelmente a limitação mais violenta. O drama é uma arte social. Embora não necessite do apoio das massas ou de alguma classe numerosa, requer uma tradição que viva em algum grupo suficientemente homogêneo para fazer uma multidão ir ao teatro. O drama poético só pode existir em nossos dias, onde exista uma *intelligentsia* viva que esteja interessada nessas coisas, o que não se pode dizer nem de Londres nem de Dublin. Para isso, temos que ir ao continente. Em Paris, Yeats poderia ter encontrado não só bons compositores e bons coreógrafos. Poderia ter encontrado uma platéia. Não que se possa dizer que suas peças em verso "mais puras" poderiam ter tido um bom resultado lá. Yeats teria que aprender que (como Cocteau dizia) a poesia teatral não é tênue como uma teia de aranha, mas espessa como o casco de um navio e visível a distância... então, teria encontrado solo para crescer, o que teria com certeza acontecido.

Como as oportunidades na Inglaterra, assim como na Irlanda, eram limitadas, o teatro não tinha muito como se expandir e, portanto, Yeats e Eliot tiveram que procurar sua realização no verso não-teatral. Talvez essa seja a única afirmação definida que podemos dar em resposta à surpresa de suas poucas aparições como dramaturgos. Mas isto ainda nos deixa uma outra dúvida: quais seriam os poucos lugares que ofereciam maiores oportunidades? Se a obra de grandes artistas, como Lorca, Eliot e Yeats, não se encontra na corrente principal da evolução dramática, nem tampouco na corrente do não-Naturalismo, quais são os que constam então?

III

Nos anos vinte existiram três tentativas principais para desligar o teatro artístico moderno do Naturalismo. Os alemães tentaram o Expressionismo (que eu já comentei). Os russos tentaram brilhantemente novos estilos de representação, montagem e direção (mas como nada disto pode criar um novo *drama*, não é necessário se fazer qualquer comentário). Os franceses apresentaram um novo modo de fazer as coisas — um modo que talvez não tenha um nome, embora os amantes do teatro pensem nele como a tradição do Vieux-Colombier. Neste caso, o comentário se faz necessário.

Fergusson coloca o início por volta de 1919, mas essa foi somente a data em que as mudanças já feitas adquiriram reconhecimento público. Já vimos que o Expressionismo começou antes da Primeira Guerra Mundial e que o teatro modernista, antinaturalista da Rússia, possui origem pré-revolucionária. O mesmo aconteceu com o novo movimento no antinaturalismo francês. Não me refiro às peças dos poetas simbolistas dos anos noventa. Mesmo em Paris, o teatro dos poetas simbolistas não tinham sido um sucesso, apesar dos esforços de Paul Fort com seu Theâtre de l'Art e Lugné Poë, com seu Théâtre de l'Oeuvre. Esse teatro era muito semelhante às peças iniciais de Yeats. Não, tanto na França como em qualquer outro lugar, a oposição mais forte ao Naturalismo não veio do drama poético, mas dos defensores da dança, da música, do cenário e de novas técnicas — poder-se-ia dizer que surgiu dos strindberguianos, ou, indo-se ainda mais longe, dos wagnerianos.

Os primórdios do quarto modernismo poderiam ser vistos em uma peça do brilhante teatro boêmio, como *Ubu Roi* de Alfred Jarry, antes de 1900. Depois de Jarry, surgiu

Guillaume Apollinaire, cujo antinaturalismo é muito mais desenvolvido.

Em 1903, Apollinaire escreveu mais do que uma peça, *As Mamas de Tirésias*, que não ficaria completa nem seria produzida por mais de quatorze anos. Protesta contra a ilusão do palco em um prefácio. Chamando sua peça de *un drame surréaliste* (cunhando assim a palavra surrealismo), Apollinaire pergunta seriamente por que os objetos inanimados não deveriam falar, por que as técnicas de diversão populares, como o circo, não deveriam ser usadas, por que a propaganda — e sua peça é a propaganda para o aumento do nível de nascimentos (!) — não poderia ser alegre, por que o burlesco não poderia ser misturado ao patético. A fantasia livre sucederia *à pièce a thèse* realista, que apenas dava ao público a ilusão de que este poderia pensar. Na peça de Apollinaire, a esposa que se recusa a ter filhos friamente remove seus seios no palco — que descobrimos ser balões. Um único personagem representa todo o povo de Zanzibar e, portanto, apresenta-se armado com "*revolver, musette, grosse caisse, tambour, tonnerre, grelots, castagnettes, trompette d'enfant, vaisselle cassée*" (revólver, gaita-de-fole, cofre-forte, tambor, canhão, guisos, castanholas, corneta de criança, louças quebradas). Os personagens falam através de um megafone quando se dirigem à platéia. Vestem-se com fantasias de um carnaval cubista. Como o prólogo resume as tentativas de tantas experiências não-naturalistas, vale a pena ser citado:

On tente ici d'infuser un esprit nouveau au théâre
Une joie une volupté une vertu
Pour remplacer ce pessimisme vieux de plus d'un siècle
Ce qui est bien ancien pour une chose si ennuyeuse
La pièce a été faite pour une scène ancienne
Car on ne nous aurait pas construit de théâtre nouveau

Un théâtre rond à deux scènes
Une au centre l'autre formant comme un anneau
Autour des spectateurs et qui permettra
Le grand déploiement de notre art moderne
Mariant souvent sans lien apparent comme dans la vie
Les sons les gestes les couleurs les cris les bruits
La musique la danse l'acrobatie la poésie la peinture
Les choeurs les actions et les décors multiples... (*)

O *gesamtkunstwerk* wagneriano, uma religião tão poderosa em Bayreuth, tornou-se, em Paris, em esporte. Apesar de Apollinaire ser menos frívolo que, digamos, Marinetti, com seu Teatro Futurista Italiano (que era totalmente absurdo), mesmo assim era um brincalhão e, por conseguinte, mais um rompedor do que um criador de formas. Suas idéias tiveram que ser seguidas por outras pessoas. Como disse o tradutor de Jean Cocteau:

> Essa busca pela poesia do teatro, que é mais uma tentativa para encontrar o material correto e ajustar as pro-

---

(*) Tentamos aqui infundir um espírito novo no teatro
Uma alegria, uma voluptuosidade, uma virtude,
Para substituir esse pessimismo de mais de um século de idade,
O que é bastante velho para uma coisa tão aborrecida.
A peça foi feita para um cenário antigo,
Pois não nos construíram um teatro novo,
Um teatro redondo com dois palcos;
Um ao centro, o outro formando um anel
Em torno dos espectadores, o que permitiria
A grande disposição de nossa arte moderna,
Casando, freqüentemente sem qualquer ligação aparente como na vida,
Os sons, os gestos, as cores, os gritos, os ruídos,
A música, a dança, a acrobacia, a poesia, a pintura,
Os coros, as ações e os cenários múltiplos...

porções, e que foi da necessidade, lado a lado com a reação, ao realismo, tem sido conduzida, durante o quarto de século que estamos examinando (1909-1934), por três homens, de cuja importância temos cada vez mais consciência: Serge Diaghileff, Jacques Copeau e Jean Cocteau. Diaghileff, organizando, encorajando e dando uma direção a uma grande companhia de bailarinos, pintores e músicos; Copeau, formando seus homens culturalmente, preparando artistas nas múltiplas atividades do palco dramático; Cocteau, ele próprio um artista engajado em todas essas atividades e ainda descobrindo as fórmulas para expressar as necessidades tanto do *ballet* quanto da arte dramática.

É impossível não se sentir atraído por este tipo de coisa. Quem não gostaria de ter visto *Parade*, em 1917, com texto de Jean Cocteau, cenários de Picasso, música de Erik Satie, coreografia de Leonide Massine? Os nomes cintilantes já seriam por si sós testemunhas de uma verdadeira cultura teatral, como também poderiam significar a inveja dos nossos Eliots e Yeatses. O Teatro do Vieux Colombier de Copeau, fundado em 1913, é quase que único entre as aventuras teatrais, por sua proximidade com a cultura mais elevada de seu tempo e local. Enquanto até mesmo dramaturgos "intelectualóides" americanos, como Maxwell Anderson, escreviam em um nível notadamente inferior ao dos melhores poetas, novelistas e críticos americanos, Copeau e sua tropa pertenciam ao círculo de André Gide e seus colegas no órgão recém-fundado da *Nouvelle Revue Française*. Em suas mãos, o *gesamtkunstwerk* ficou mais sóbrio e austero. Possivelmente, pela primeira vez, era delicado e ao mesmo tempo de bom gosto.

"Ao deixar a realidade para trás," Gide anunciou em 1904, "o teatro hoje está lançando suas âncoras." Jean Cocteau foi o dramaturgo mais destacado desse novo espírito, pelo menos depois que seu talento dramático foi pela primeira vez totalmente revelado em *Orfeu* (1926), uma adaptação da história de Orfeu contada em termos fantásticos, excêntricos, hilariantes, grotescos e de alguma forma comoventes. Sua teoria sobre o drama soluciona vários problemas que eram difíceis demais para os trágicos vestidos em trajes de época e os dramaturgos poéticos. Primeiro, ele esclarece — como notamos de passagem — a natureza da poesia teatral em oposição à lírica. Seu lema não é a poesia *no* teatro, mas a poesia própria *do* teatro. Em segundo lugar, ele pede um "esfriamento" do drama, que tinha realmente alcançado temperaturas elevadas no século dezenove — sem excluir o movimento do Novo Teatro dos anos oitenta e noventa. Esse esfriamento é mais triunfantemente manifestado em *A Máquina Infernal*, onde Cocteau minimiza o suspense fazendo com que um coro conte a história inteira anteriormente. Ele permuta maravilhosamente a excitação suarenta e as emoções baratas, com a riqueza da textura. Em terceiro lugar, Cocteau segue Apollinaire (em vez de aos simbolistas e neo-românticos), quando reclama a alegria, a fantasia e a extravagância para o teatro.

O coroamento dramático da realização de Cocteau (excetuando-se o filme *O Sangue do Poeta* é a sua versão da história de Édipo, *A Máquina Infernal*. Essa série de filmes deliberados, quase-ingênuos, "inundou a luz lívida mítica do mercúrio", representa um dos triunfos legítimos do teatro antinaturalista. Mas não desfaz, no entanto, todas as dúvidas sobre a visão de drama de Cocteau ou sobre o futuro de sua prática dramática. A fraqueza de seu teatro é o que poderíamos chamar de seu esteticismo. É o que vemos, por exemplo, na sua introdução à peça *A Voz Humana*, que é um pequeno melodrama, com um único personagem falando ao telefone e que termina estrangulando-se com o fio:

> Seria um engano acreditar que o autor procura a solução de algum problema psicológico. Torna-se necessário resolver problemas de natureza puramente teatral, a mistura do teatro, da pregação, da plataforma, do livro, do mal contra alguma coisa que devesse ser feita. O teatro puro seria a frase mais apropriada, se teatro puro e poesia pura não fossem pleonasmos — poesia pura significando poesia e teatro puro significando teatro. Não deveriam existir outros.

Cocteau protesta contra a mistura do teatro com a literatura, a homilia e a propaganda. Mas essa mistura, se realmente se trata de uma mistura, não é artificial. O teatro não nasceu livre da literatura, da homilia, da propaganda. Formam uma unidade natural, da qual Cocteau deseja abstrair um elemento e chamá-la de "pura". Mas ele próprio fez algumas misturas em outros terrenos. Misturou música, dança, pintura e fala, o que certamente não dá um resultado tão "puro". Parece que herdou a visão wagneriana de que todas as artes "aspiram às condições da música" e que a literatura pode ser purificada dos elementos impuros. Somente dentro desta concepção poderia haver um teatro "puro". E trata-se de uma concepção incorreta.

O destino das experiências francesas com o *ballet* e a mímica é estranhamente semelhante ao destino do Expressionismo alemão. Os dois movimentos foram aventureiros, desafiadores, importantemente sintomáticos. Ambos foram tentativas verdadeiras para agarrar os problemas teatrais terrivelmente difíceis. Os dois apresentaram uma fachada imponente, mas, da mesma forma, eram tremendamente vazios. Como Georg Kaiser, o príncipe dos expressionistas, Jean Cocteau demonstrou qualidades brilhantes e apresentou-as de forma teatral; mas o centro de seu drama, assim como do de Kaiser, é um vácuo. Se podemos dizer que Kaiser tentou medir a essência da vida sem o seu conteúdo, Cocteau tentou medir seu conteúdo, sem a sua essência; e o resultado, nos dois casos, é insatisfatório. Deve-se em parte a Kaiser e a Cocteau — embora em sua maior parte a seus seguidores — que o termo Teatro Experimental tenha passado a sugerir o tipo de teatro meramente brilhante, tecnicamente inteligente, assiduamente heterodoxo e permanentemente incompleto.

Gostaria de aplicar algumas palavras que foram ditas por Diana Trilling, sobre alguma outra pessoa, a Cocteau: "Seu intelecto e fantasia são postos a serviço de uma destrutividade engenhosa; não são instrumentos nem para a compreensão nem para a ordenação de seu mundo. Isto é, apesar de estar aparentemente à vontade, na verdade, está desconcertado demais com a sociedade complicada na qual foi educado e à qual teve acesso em tantos pontos, para conseguir encarar seu desafio literário." Deve-se ter essa análise em mente, quando se estiver lendo as apologias que foram escritas pelos admiradores não-qualificados de Cocteau. "A peça *Orfeu*," escreve um deles, "age nas pessoas como a música, deixando a mente livre para seus próprios pensamentos. As pessoas que querem entender, em lugar de acreditar, ficam de fora do mundo de Cocteau, procurando uma porta que não existe." Obviamente, isto é um absurdo. A música não deixa a mente livre para pensar seus próprios pensamentos, a menos que essa mente seja completamente antimusical (como a de Walt Disney, a se julgar por *Fantasia*). A mente tem seus próprios pensamentos durante o sono ou no devaneio, e não quando se está em contato com uma obra de arte. Quanto a acreditar e não compreender, como pode alguém decidir *no que* acreditar, exceto através do entendimento de várias e mutuamente incompatíveis possibilidades? E não é estranho que essa demanda de que acreditemos na correção de Cocteau — aparentemente de uma forma religiosa, ou quase-religiosa parta de oponentes do didaticismo? Quando o antididaticismo surge da forma que aparece aqui, é interessante citar, como um antídoto, algumas palavras do naturalista didático Bertolt Brecht, nas quais ele explica o propósito do coro em uma peça sua: "Para evitar que o espectador divague, para combater a "livre" associação, pequenos coros devem ser colocados na platéia e mostrar-lhe a atitude correta, convidando-o a formar suas opiniões, a concentrar suas experiências a fim de que elas possam ajudá-lo a exercitar o controle..." Faço esta citação para iluminar o mundo de Cocteau através do contraste. As palavras de Brecht mostram também uma determinação muito mais forte para esfriar o drama e adaptar cuidadosamente os meios ao fim.

IV

Durante anos, a dúvida tem sido: poderia o drama antinaturalista de Paris, com todo o seu encanto, desenvolver-se em alguma forma mais madura? Se Cocteau é o profeta, o Zola desta escola dramática antizolaísta, e *A Máquina Infernal* é sua *Thérèse Raquin*, onde fica o mestre, o Henry Becque? Sem esse homem, a grande importância do não-Naturalismo francês não seria aparente. Durante o final dos anos trinta, esse homem não apareceu. Então chegamos a 1940. Os pretensiosos sussurravam que em lugar de frutífera, a sofisticação tinha causado a queda da França. Mas foi só a partir de 1945 que surgiram as novidades a respeito de uma França liberada que possuía mais uma vez um teatro sério que era novamente não-naturalista, um teatro para o olho interno, um teatro subjetivo — e não, como um repórter anunciara, um "teatro existencial".

Sob a influência da filosofia denominada existencialista, que está particularmente preocupada com o indivíduo, sua natureza interior e seu destino, dois homens, Albert Camus e Jean-Paul Sartre, tinham escrito peças que trouxeram novas esperanças para o teatro francês. Como pode existir a possibilidade de que meus leitores não tenham tido a oportunidade de tomar conhecimento dessas peças, vou me referir a duas delas mais detalhadamente do que tenho feito a respeito de peças mais conhecidas. Seja Jean-Paul Sartre, ou não, o Henri Becque do modernismo não-naturalista, suas duas obras dramáticas — *Huis Clos* (*Entre Quatro Paredes*) e *Les Mouches* (*As Moscas*) — parecem representar uma nova dramaturgia, uma maturidade recém-adquirida nessa tradição. E deve ser de grande interesse informar-se que *Entre Quatro Paredes* foi produzida pelo Théâtre du Vieux Colombier um mês antes do dia-D, em 1944, e que *As Moscas* já tinha sido produzida por Charles Dullin, sobre quem tinha caído o manto de Copeau, nos dias mais negros da ocupação alemã.

Entre Quatro Paredes apresenta uma situação forte. Três pessoas, mortas recentemente, estão no inferno. Apesar de não se terem conhecido nesta vida, são condenadas a passar a eternidade juntas num quarto. Cada uma delas tenta descobrir uma forma de felicidade com uma das outras duas; mas não existe qualquer esquema no qual as três possam ser felizes. Até mesmo a que fica de fora da felicidade dupla encontrável no sexo pode arruinar a felicidade das outras duas por sua eterna presença. No final, as três percebem que a idéia de colocar três pessoas completamente diferentes num quarto, apesar de aparentemente inócua e feita ao acaso — além de que nem o sono, nem as lágrimas poderiam jamais quebrar a tensão — resultava sendo um inferno tão terrível quanto cadeias eternas e o fogo incessante.

Naturalmente, não existe nada em tudo isto que nos surpreenda. As peças *Outward Bound*, britânica, e *Hotel Uni-*

verse, americana, de longa data vinham agradando platéias convencionais com sua habilidosa mistura de *teatro de boulevard* e pretensa interpretação do outro mundo. Escritores de peças *de boulevard* como H. R. Lenormand e J. B. Priestley, impressionavam as platéias de teatro com a proposição de que o tempo não existe. E não só pelo assunto que a peça de Sartre terá conotação com elas. Sua técnica não apresenta segredos para aqueles que já admiravam Ibsen e Strindberg. É uma peça altamente concentrada de um ato só, transmitindo emoção crescente; até mesmo alguns de seus aspectos sobrenaturais podem parecer strindberguianos. Já sua carpintaria teatral poderia mais apropriadamente ser denominada ibseniana, pois consiste principalmente em não deixar a platéia tomar conhecimento dos fatos cedo demais. Em outras palavras, para caracterizar mais positivamente esta apreciação, consiste em fazer com que as descobertas explodam como bombas-relógio cuidadosamente ajustadas para determinados momentos da ação. Trata-se de uma bem-construída peça de sala-de-estar, que revela seus segredos com toda a *finesse* e o *aplomb* que as platéias parisienses — mais freqüentadoras dos *boulevards* que do Vieux Colombier — esperavam há muito tempo. O diálogo é estruturado em prosa urbana esmeradamente polida na melhor tradição naturalista francesa. A história apresenta várias cenas picantes que se pode costumeiramente associar a peças e novelas francesas, bem como a filmes franceses, bons ou maus. Adultério, infanticídio, lesbianismo, acidente de tráfego, suicídio duplo na cama, recusa de lutar pela França, morte diante de um pelotão de fuzilamento — o que mais poderia desejar um diretor do cinema francês? O cenário, para envolver todas essas idéias, é uma sala-de-estar do Segundo Império; e é muito agradável de se perceber que as unidades dramáticas são escrupulosamente observadas mesmo no inferno.

Depois de reunir todos os elementos de uma peça ruim e profundamente convencional, Sartre consegue fazer uma boa peça com eles. Como tantos outros dramaturgos discutidos neste livro, ele usa a literatura de consumo como material bruto para sua arte. Se *Entre Quatro Paredes* é uma peça de sala-de-estar, isso é a candente ironia do inferno. O cenário do Segundo Império, que enfeitou as peças de Sardou, de Dumas e de Augier é transferido para as profundas, ou, mais terrível ainda, são essas regiões infernais que se transferem para ele. Evidentemente o dramaturgo tinha intenções muito sérias.

Sim: *Entre Quatro Paredes* é uma peça moralista. É uma peça de caráter, de acordo com a definição de Aristóteles: "Caráter é o que revela uma intenção moral, mostrando o que um homem pode fazer e evitar." Mostra o tipo de coisas que três pessoas escolheram e evitaram para merecer a danação eterna. E mostra o tipo de coisas que escolhem e evitam mesmo no inferno. O que é o inferno? É ser uma pessoa mal-acabada e viver eternamente aprisionada com outras pessoas mal-acabadas. Quando um dos personagens de Sartre observa que não existe um carrasco na colônia penal eterna, outro responde: "Fizeram isso para economizar em pessoal, eis tudo. São os fregueses que se servem, como nas cafeterias... Cada um de nós é o carrasco dos outros dois." Sartre resolve seu problema triangular com grande habilidade. A ação apressa, diminui, vira, torce para outro lado, à medida que cada um dos personagens esteja em evidência. Ajunta-se a B contra C, depois B abandona C para ficar contra A, depois... as possibilidades psicológicas e histriônicas dessa fórmula são exploradas ao extremo. Naturalmente, se Sartre desse a mesma importância para A, B e C, a peça perderia sua concentração e uma atenção vivamente dirigida, que é obviamente o que procura. Portanto, ele coloca o homem no meio;

duas mulheres ficam na periferia. Um antigo padrão parisiense. Mas Sartre possui intenções modernas. Suas três pessoas são três espelhos de uma ação; estão ali para dar forma, variedade e significado para o que poderia facilmente ser outra peça boêmia. Falando a respeito do quarto modernismo dos anos vinte, Fergusson escreve: "... Vemos agora alguns dos perigos da nova linha. Vamos precisar, é o que me parece, ficar contra o virtuosismo teatral de Cocteau, e a moldura teológica abstrata de Eliot, e a imagem popular luxuriante de Lorca, e colocar em seu lugar a concepção clássica de uma Ação de (Henry) James, vista redondamente, vista de muitos ângulos." Sartre, neste caso, tenta satisfazer os desejos do senhor Fergusson.

Os três personagens de *Entre Quatro Paredes* são: Garcin, um jornalista pacifista que morreu quando tentava fugir do serviço militar; Inês, uma funcionária lésbica dos correios, que seduzira a mulher do seu primo, Florence, e, quando o primo morreu num desastre de bonde, induziu Florence a cometer o suicídio; e Estelle, uma narcisista mulher de sociedade que se casara por dinheiro, teve uma filha de relação adúltera, matara a criança e com isso levara o amante a suicidar-se. Dos três, aparentemente, Garcin parece o menos culpado; ele bancara o herói durante toda a sua vida e continua durante algum tempo a querer fazer a mesma coisa no inferno; mas existem alguns fatos, inicialmente escondidos até mesmo de nós, que continuam a atormentá-lo. O moralista e herói tratava sua mulher muito mal. Mandava que ela lhe trouxesse o café na cama, quando ali se refestelava com sua amante mulata. Seu heroísmo é dúbio. Ele não enfrentara o castigo que lhe fora imposto e tentara fugir para o México. Quando quer se defender com a pergunta: "Poderia alguém julgar uma vida inteira somente por uma ação?" Inês força a aparição de algumas duras verdades diante dele:

GARCIN — Poderia alguém julgar uma vida inteira somente por uma ação?

INÊS — Por que não? Você sonhou durante trinta anos que tinha coragem; e se permitiu milhares de coisas porque aos heróis tudo é permitido. Como era conveniente! E então, na hora do perigo, quando descobriram tudo... você pegou o trem para o México;

GARCIN — Eu não sonhei com o heroísmo. Eu o escolhi. Somos o que desejamos ser.

INÊS —. Prove então. Prove que não foi um sonho. Os fatos também decidem o que se desejou.

GARCIN — Eu morri cedo demais. Não tive tempo para executar os *meus* atos.

INÊS — Sempre se morre cedo demais — ou tarde demais. Mesmo assim, uma vida é encerrada; o tiro é disparado, e temos que acertar as nossas contas. Você *é* a sua vida e nada mais.

Quase que eu afirmava que esta passagem é o clímax tanto do enredo quanto da discussão. Mas não é verdade. É o clímax da discussão mas não do enredo. Trata-se de um clímax aparente que proporciona — de uma forma altamente dramática — um clímax ainda maior, depois do qual existe uma queda súbita e a peça termina com uma calma apavorante. A ação é a seguinte: depois que as palavras de Inês lhe tiraram as últimas ilusões, Garcin decide finalmente satisfazer os desejos de Estelle de dormir com um homem, embora isto tenha que ser feito diante do olhar de Inês. Ele se atira sobre ela. Mas Inês persegue o casal com os olhos e a língua, gritando: "Covarde! Covarde!", e Garcin agora sabe que teve *medo* de ser soldado. Afasta-se de Estelle e conclui: "O inferno são os outros." Enfurecida, Estelle golpeia Inês com o cortador de papel. Tudo em vão. "Isso já foi feito, você não compreende?" Inês grita, "e nós ficaremos juntos para sempre". Um riso histérico sacode os três. Depois, um silêncio repentino. Todos percebem a situação instantaneamente. "*En bien, continuouns*", Garcin diz, "muito bem, continuemos."

Essa é a fábula quase-gótica de Sartre. É um melodrama, naturalmente. Mesmo que a casa assombrada seja chamada de inferno, mesmo que o criado kafkiano seja um demônio, mesmo que a campainha não toque nos momentos cruciais (ou a porta se abra magicamente ou não abra) e tudo isto seja interpretado com pompas alegóricas, não precisamos ser totalmente solenes em nossa aceitação da peça. Não mais do que no caso de Strindberg — cuja estrutura, em um longo ato e imagens morais, seja invocada aqui por Sartre — seria um insulto interpretar as intenções do autor excentricamente. A pergunta: estaria ele falando seriamente? é bastante ambígua. Todas as obras de arte são sérias. Sartre escreveu uma peça com idéias sobre as quais ele é perfeitamente honesto e, como essas idéias estão cuidadosamente integradas com a ação, somos obrigados a tomá-las "seriamente". Mesmo assim, sem pretender fazer uma distorção, eu chamaria *Entre Quatro Paredes* de melodrama filosófico. Certamente não é uma tragédia — não existe a dignidade trágica, não existe um protagonista trágico, não existe nada trágico — a menos que se queira discursar oracularmente sobre a tragédia da vida humana como um todo. Não é uma comédia — não existem risos nem aceitação nesse ataque inqualificável e quase demoníaco sobre a natureza humana. Se Strindberg misturou as formas da comédia e da tragédia, aqui não existe qualquer indicação de que Sartre esteja tentando juntar essas formas novamente. *Entre Quatro Paredes*, como tantos outros ótimos trabalhos pós-Strindberg, pertence a um novo gênero intermediário. E se esta designação é vaga demais, ofereço a descrição de "melodrama filosófico" para caracterizar esta combinação do histrionismo com o pensamento sério, esta última experiência do drama antinaturalista francês, esta última análise da escrutinidade do olho interno.

As Moscas é um "drama em três atos" sobre Orestes, sua irmã Electra e o deus Júpiter. Temos a situação explicada no primeiro ato. Orestes, que foi criado distante de seu local de nascimento, acaba de retornar, já um jovem, acompanhado por seu tutor, a Argos, cidade que continua a sofrer o castigo pelo assassinato de seu pai Agamemnon, por sua mãe Clitemnestra e o amante dela. Este último, agora o Rei Egisto, procura colocar-se sob o favor dos deuses pela execução de cerimônias religiosas. O primeiro ato nos prepara para os ritos do aniversário do crime. Surgem dois antagonismos. Um, entre Electra e os monarcas, já envelhecido e amargos, e o outro, entre Júpiter e Orestes, ainda em germinação. O jovem Orestes deste ato não é o vingador; já não sente que os problemas de Argos tenham alguma coisa a ver com ele; racional, conciliatório, distante, sente-se inclinado a deixar que os mortos enterrem seus mortos.

O segundo ato é formado por dois quadros superpostos. O primeiro é o ritual do aniversário. Egisto vai liberar os espíritos dos mortos do outro mundo; por uma noite, retornarão aos seus antigos lugares. Para desafiá-lo e a seus rituais, Electra surge vestida de branco e executa uma dança alegre diante do povo. Só desistirá, diz ela, se os deuses derem um sinal de sua desaprovação. Júpiter encontra-se entre a multidão, dá um sinal e Electra desiste. Mas ela já conseguira tocar as profundezas da alma de Orestes. Depois da cerimônia, declara pela primeira vez sua identidade a ela. E logo, os dois estão planejando o assassinato do rei e da rainha.

O segundo quadro é uma cena no palácio. Júpiter, que ouvira a conversa de Orestes e Electra, vai avisar Egisto. Mas o rei está exaurido pela culpa, pelo arrependimento, cansado de viver. Não pretende mais se defender. E assim, quando

Júpiter o deixa, é imediatamente assassinado por Orestes, o mesmo ocorrendo com Clitemnestra.

No início do terceiro ato, Orestes e Electra estão dormindo em um templo, aos pés da estátua protetora de Apolo. Em torno deles, esperando por sua última prece, as Eumênides aguardam, em círculo. Júpiter chega a oferece-se para proteger Orestes e Electra da multidão que já se encontra às portas do templo aos brados e para garantir-lhes o trono de seus pais. Electra, que já se encontra bastante chocada pela morte de sua mãe, sucumbe a seus agrados e argumentos. Orestes resiste. Júpiter faz com que as paredes do templo desapareçam, mostra a Orestes os reinados do mundo e seu domínio sobre eles; mas nada disso faz diferença para ele. Orestes resolve enfrentar a multidão sem a ajuda de Júpiter. Diz ao povo que já estão dispensados de suas obrigações de penitência. Afastando-se do trono, deixa a morada dos homens. As Eumênides retiram-se furtivamente como cães escorraçados. As moscas, que durante todo o tempo se comportaram como Eumênides menores, desaparecem também.

Nos dias de hoje, quando as histórias clássicas reaparecem, geralmente no teatro burlesco (os Lunts em *Anfitrião* 38; Ray Bolger em *By Júpiter*!), pode parecer estranho encontrar um mito alterado, mas nunca travestido ou petrificado. *As Moscas* é decididamente uma alteração incomum. Não é simplesmente a narração de uma história clássica com uma linguagem moderna sensível e com a ajuda de técnicas modernistas, como na encantadora obra de André Obey, *Viol de Lucrèce*. Não se trata também da narração da história em um cenário moderno e com a ajuda da psicologia moderna, como na lúgubre *O Luto Fica Bem em Electra*. Não é uma história moderna onde as Eumênides são injetadas, como na sugestiva, mas tensa, *Reunião de Família*. Não é uma transposição para uma forma surrealista, como *Orfeu*...

Mesmo assim, quando mencionamos uma obra de Cocteau, aproximamo-nos da descoberta de um paralelo e de um contraste significativos, como os existentes entre *As Moscas* e *A Máquina Infernal.* Sartre segue o caminho de Cocteau, quando relata o mito com uma linguagem coloquial moderna, mas não em trajes modernos, e quando impõe sobre ele sua própria interpretação, completamente não-grega. Segue ainda, a linha de Cocteau com seu domínio de efeitos cênicos esplêndidos, não-naturalistas, os quais, embora grandiosos na aparência, podem ser conseguidos com as colunas, os degraus, as estátuas e os efeitos arquiteturais, que podem ser associados ao Vieux Colombier. Existe ainda em *As Moscas* uma sugestão para um tratamento coreográfico — das Eumênides e da multidão, por exemplo — que ajudaria a dar à produção a mesma beleza e estilização que Cocteau já pedia.

O *contraste* entre *A Máquina Infernal* e *As Moscas* está mais claramente marcado no significado total das duas peças. Consideremos *A Máquina Infernal.* Reinterpretar um mito grego não é uma tarefa pequena para aqueles que acreditam em um teatro "puro" e que estão determinados a todo custo a evitar não só o pedantismo e a propaganda política como também o didatismo. Portanto, Cocteau adota a fórmula que pode ser operada com menos problema: simplesmente inverte a idéia grega. Na tragédia grega, os deuses — isto é, as leis do universo — são justos; a tragédia, em vez de lançar uma calúnia sobre sua sabedoria, a confirma. Na peça de Cocteau, os deuses são maliciosos. Planejam contra mortais inofensivos. Sua "máquina mortal" engendra desastres. O protagonista é quase que o oposto de um herói grego até que — e esta é a conclusão da peça de Cocteau, como já é declarada adiantadamente pelo coro — "depois de uma boa sorte enganosa, o rei deve conhecer a desgraça e a consagração suprema que, nas mãos dos deuses cruéis, faz de seu rei de cartas de baralho, no final, um homem".

Alguns daqueles, que vêem o drama moderno como um conjunto de peças-problema tediosas e desejam a ressuscitação da "tragédia verdadeira", podem sentir-se inclinados a ver a solução de Cocteau com bons olhos. Ao contrário dos neo-românticos, ele não copiou simplesmente os padrões gregos ou elizabethanos trágicos; procurou um estilo genuinamente moderno; mesmo assim, evitando as "idéias" e as controvérsias, procurou o "puramente humano", o puramente trágico. Para mim, esta parece ser exatamente a sua limitação. O puramente humano é uma abstração tão irreal quanto o puramente poético e o puramente teatral. Afastar o intelecto, o elemento do pensamento, é privar-se de uma grande parte da consciência humana. No drama, é privar-se da consciência já exemplificada no drama moderno a partir de Hebbel e Ibsen, é privar-se daquilo que poderíamos denominar paradoxalmente de tradição moderna e mesmo de uma maneira corajosa e brilhante, tornar-se um antiquário e teórico. Não é de se surpreender que se sinta um certo vazio em Cocteau! A diferença entre ele e Sartre, se não estou enganado, é a diferença entre o Teatro Experimental e um teatro maduramente moderno. *A Máquina Mortal* pode ser dignificada com o título de Tragédia, *As Moscas* pode ser degradada com o nome de Peça-Problema ou Propaganda, mas a segunda — seja ou não uma obra de arte melhor (e eu acho que é) — parece apresentar uma solução mais satisfatória para o problema do drama moderno. Talvez tenhamos chegado ao palco quando um drama não-trágico possa nos representar melhor do que uma tragédia; a nossa perspectiva não é trágica; e não existe um motivo adequado para que seja, é o que acredito.

Uma imagem das teorias dramáticas é que a tragédia é uma forma profunda e corajosa e que o drama não-trágico fica muito atrás da tragédia, exatamente por ser superficial e covarde. Diz-se que a tendência do drama não-trágico é cair na solução fácil, no otimismo extremo, por exemplo. Apresenta o final feliz do melodrama, não o final infeliz da tragédia. Mesmo assim, os dramas filosóficos de Sartre são muito mais profundos que qualquer "tragédia" do século vinte já foi ou parece conseguir vir a ser, e isto deve ficar bastante claro antes de qualquer outra análise posterior.

Enquanto Cocteau repete a velha história de Édipo de uma maneira moderna, a reinterpretação de Sartre é tão conscienciosa, que ele se vê obrigado a reconstruir a narrativa em vários pontos. Para começar, coloca a presença de Júpiter. A primeira coisa que se vê, quando a cortina se abre, é uma "estátua de Júpiter, deus das moscas e dos mortos, olhos brancos, rosto manchado de sangue". A peça é um duelo entre deus e homem. Da mesma forma que Cocteau mostra como Édipo vai se tornando humano graças à tensão do tratamento inumano dado pelos deuses, Sartre mostra como Orestes adquire a humanidade através da violência e em oposição à vontade divina. Cocteau deixa a transformação para o final e esta é uma ação de muito tato, pois se trata de um processo sem sentido: qual seria o conforto em um homem tornar-se humano em um mundo governado por deuses malignos onipotentes? Esta não é nem a filosofia grega nem a moderna. Já a transformação de Orestes em Sartre, por outro lado, é significativa; na realidade, é o assunto da peça.

No princípio, Orestes é um intelectual e está muito acima da batalha. Sua atitude é magnificamente sugerida pela fala "*et quelle superbe absence que mon âme*" — "que soberba ausência é minha alma". Observa ainda que "existem homens que nascem comprometidos (*engagé*); eles não têm escolha, são atirados por um determinado caminho e no final desse caminho existe uma ação esperando por eles, a *sua* ação". Mas ele está feliz por não pertencer a eles. A crise de sua vida, portanto, passa a ser o momento depois que Electra dança, quando ele resolve afinal proceder ao assassinato. Ele tem que executá-lo, não por causa da maldição sobre a casa dos Atreus, não porque tenha que fazer o que já está destinado, mas pela razão oposta, porque precisa liberar a casa dos Atreus e o povo de Argos, porque o ato representará para ele, assim como outros, uma emancipação, uma justificação feita através de obras. "Poderia alguém julgar toda uma vida por um simples ato?" Garcin perguntara e Inês respondera: "Por que não? ... Os fatos apenas decidem o que se desejou... Você *é* a sua vida e nada mais." Onde Garcin falha, Orestes é bem-sucedido. Os dois homens são o verso e o reverso da mesma moeda. *Entre Quatro Paredes* é a danação; *As Moscas*, a redenção. Gradualmente, Orestes vai mudando de sua atitude sofisticadamente distante para uma participação passional. Ele mata o tirano. Mata sua própria mãe. Desprovido de qualquer tipo de culpa, grita: "A liberdade caiu sobre mim como um raio... Eu fiz a *minha* ação!"

As Moscas, como o *Egmont* de Goethe e o *Guilherme Tell* de Schiller, é um drama político de resistência à tirania, de crença na liberdade. Pode-se muito bem imaginar a força que algumas das falas devem ter representado na França ocupada: as discussões feitas no intuito de liberar a ação, de defender o tiranicídio, a recorrência da palavra "*liberté* " a feiúra fascista de todos os símbolos da autoridade, a audácia libertária de Orestes. Mesmo assim, o significado político da obra é secundário; pois a liberdade política é retratada como o produto de uma liberdade maior, uma liberdade mais difícil tanto de conceber como de compreender. É a liberdade que Ibsen já há muito tempo tinha posto acima de todas as outras liberdades, mas que muitos coletivistas contemporâneos olharam com desprezo, como sendo uma ilusão burguesa: a liberdade que surge por se descobrir e compreender o eu. Os coletivistas freqüentemente imaginam que perseguir a meta do autoconhecimento significa ser um egoísta anti-social. Para Sartre, no entanto, a auto-realização e o altruísmo são complementares. Vejamos como isto acontece.

Quando Júpiter previne Egista, explica a ele que ambos são aliados naturais, pois ocupam lugares correspondentes na terra e no céu respectivamente. Os dois são monarcas. Ambos amam a Ordem. Ambos compartilham o segredo que, se fosse possuído por todos, significaria o fim da Ordem, isto é, que os homens são livres. Orestes é perigoso para os dois, pois ficou sabendo do segredo e, com isto, tornou-se imune à influência divina. Essa liberdade de Orestes — "Eu *sou* minha liberdade", diz ele — consiste em um autoconhecimento e uma auto-segurança, *tendo como resultado* a exigência também de uma liberdade política na forma da liberdade de um governo tirânico. Ao convidar Electra para ir com ele para um país distante, ele diz:

ORESTES — Você me dará sua mão e partiremos...

ELECTRA — Para onde?

ORESTES — Eu não sei; para nós mesmos. Do outro lado dos rios e das montanhas existem um Orestes e uma Electra esperando por nós. Precisamos procurá-los pacientemente.

Se o estado mental de Orestes, anteriormente descrito como uma "ausência soberba", seu novo estado de liberdade era agora admitidamente "um exílio". A distinção é sutil. A diferença entre o jovem "ausente" e o homem livre "exilado" é que esse exílio é, apesar de tudo, *engangé*, comprometido com a sociedade humana.

A liberdade de Orestes é um paradoxo. Precisamente onde aprendemos que é um exílio, aprendemos também que envolve uma responsabilidade social.

JÚPITER — O que você espera fazer?

ORESTES — Os homens de Argos são o meu povo. Preciso abrir seus olhos... Por que recusaria a eles o meu desespero, se deve ser deles tanto quanto meu?

JÚPITER — E o que farão com ele?

ORESTES — O que quiserem; são livres e a vida humana começa do outro lado do desespero...

Tendo se libertado do que havia em seu interior, Orestes pode ajudar a libertar seu povo do que existe no exterior. Tendo encontrado sua liberdade e a confirmado através do tiranicídio, Orestes pode liberar seu povo. "Suas faltas," Orestes, diz a seu povo, "suas faltas e seus arrependimentos, suas agonias noturnas, o crime de Egisto — são todos meus, eu os tomo para mim. Não temam mais os seus mortos, são os *meus* mortos." Recordando-lhes o som da flauta que atraía os ratos de uma cidade infestada por eles, deixa Argos, outro flautista de Hamelin, seguido pelas Eumênides apavoradas e suas moscas.

É uma solução cristã? Seria Orestes um Cristo expiando o pecado dos outros? Electra fez-lhe esta pergunta:

ELECTRA — Seu desejo é expiar os nossos pecados?

ORESTES — Expiar? Eu disse que instalaria dentro de mim todos os seus arrependimentos, mas não disse o que farei com eles. São como galinhas estridentes; talvez eu torça os seus pescoços.

ELECTRA — E como vai cuidar de nossos males?

ORESTES — Vocês estão ansiosos por livrar-se deles. Somente o rei e a rainha os mantêm à força em seus corações.

Existe nesta atitude de Orestes, mais humanismo, mais positivismo do que uma teologia. Certamente a peça de Sartre não pode ser acusada de apelar para Roma; o que poderia ser ainda mais desconcertante é aquela pergunta favorita dos americanos: é democrática? A doutrina da redenção feita por um espírito livre que não se encolhe com medo do crime com antecipação, nem se desculpa por ele depois de cometido, possui um elo nietzschiano. Um Orestes, que sabe que sua liberdade é um exílio e que a vida humana começa do outro lado do desespero, tem qualquer coisa de Zaratustra. O que dizer então? É antidemocrática? Não, a menos que a democracia esteja comprometida com a psicologia extrovertida e com o otimismo barulhento do jornalismo liberal barato, não, a menos que a democracia esteja comprometida com a crença na mudança puramente externa, não, a menos que a democracia esteja comprometida com a crença de que o povo pode se governar sozinho sem qualquer tipo de liderança, sem grandeza. E se estiver tão comprometida assim, tanto pior para a democracia.

As Moscas é absolutamente coerente? Até agora não a conheço bastante bem para ter essa certeza. Não sei ainda se a incerteza que existe em minha mente, a respeito de certos relacionamentos, é minha própria ou se pertence a Sartre. Quando, por exemplo, deve o Herói Orestes estar no exílio e quando entre os homens? Qual a diferença moral entre ele ter assassinado Egisto e o crime cometido contra sua mãe? Que tipo de poder deve ser atribuído a Júpiter? Que deus é esse a quem devemos nosso ser, e mesmo assim não lhe devemos fidelidade? Esse deus que tem poder sobre a natureza, mas não sobre os homens livres? Para se responder a essas perguntas, precisa-se conviver durante algum tempo com a peça; e seria melhor vê-la representada e ler mais outros trabalhos de Sartre.

No momento presente, estamos apenas incumbidos de dizer que Sartre *pode* ser o homem que o teatro da *avant-garde* francesa — particularmente o Vieux Colombier — espera há tanto tempo. Se continuar a escrever para o palco e se o destino for favorável, não se pode dizer quanto poderá tornar-se bom para o teatro. Fazendo uma estimativa por baixo, pode-se dizer que é o literato do momento; e que suas peças estão entre as melhores de nosso tempo. Exibindo, em uma peça, as "almas mortas" dos tempos modernos e, em outra, o salvador moderno (que precisa matar a mãe para tornar-se uno com o povo), Sartre projeta nossos conflitos espirituais da maneira mais tocante que qualquer outro dramaturgo desde Strindberg. Mas eu disse *projeta.* Porque nem mesmo Strindberg os *resolveu.*

"De Strindberg a Sartre": esta não é uma jornada em direção a uma meta. Escolhi Sartre apenas como um exemplo extremamente interessante de dramaturgo de após 1840, que conseguiu levar o drama antinaturalista um pouco mais adiante.

Um aspecto de seu Teatro Existencial apresenta um interesse curioso: que embora pertença à tradição do Vieux Colombier, embora seja inspirado por uma profunda preocupação com o mundo interior, no entanto aproxima-se do Naturalismo em muitos pontos. Evita o verso e é a favor do diálogo agudamente naturalista. Abre as janelas da alma para o mundo exterior dos relacionamentos sociais e políticos. Neste aspecto, ficou quase que tão distante de Cocteau quanto de Masterlinck. É o que também acontece com seu didaticismo. Será que isto significa que os antinaturalistas estão preparados para aprender com os naturalistas? Que as correntes naturalista e antinaturalista podem correr para um só rio? São questões que devemos ter em mente enquanto nos voltamos para o rival doutrinário de Sartre no drama dos anos quarenta — Bertolt Brecht.

... um naturalismo mal-compreendido...acreditava que a arte consiste na reprodução de um pedaço da natureza de um modo natural. Mas... o naturalismo maior...procura os pontos onde as grandes batalhas acontecem.

AUGUST STRINDBERG

9 - DE STRINDBERG A BERTOLT BRECHT

I

QUANDO UM DOS MELHORES CONHECEDORES DO DRAMA disse que os dramaturgos mais originais dos anos vinte "começaram tudo de novo", citava apenas os antinaturalistas, que sempre tiveram o crédito da originalidade. Mas, na verdade, também os naturalistas encontram-se em revolução, pois rejeitaram não só os estilos antinaturalistas — como por exemplo, o Expressionismo — como também os estilos naturalistas estabelecidos dos anos noventa. Queriam ser ainda mais naturalistas.

De todas as tentativas para levar ao palco mais vida ainda, cada vez menos enfeitada pelo histrionismo, o Teatro Épico talvez seja o que alcançou mais longe. E, embora as idéias do Teatro Épico possam ser conhecidas na América, pelo menos, através de determinadas idéias particulares, como nos Living Newspapers, nos quais Arthur Arent apresentou as novidades atuais por meio de atores, através de determinadas coisas apresentadas por Marc Blitzstein, Paul Green e Thornton Wilder, torna-se ainda necessário voltar-se a algumas das fontes principais desses fenômenos, não porque são as fontes, mas porque são os exemplos mais puros e freqüentemente os melhores do gênero. Em resumo, é necessário investigar-se a obra e o local de origem de Berlot Brecht, o reconhecido lançador de tantas idéias para o teatro nos últimos vinte anos. Mas até mesmo as melhores imitações de Brecht — como as *extravaganzas* algo rudimentares de W. H. Auden e Christopher Isherwood — não passam de mera sombra do original.

O terreno do drama épico foi aquele estado de coisas tão estranho, excitante e transitório — a cultura da República de Weimar. Embora o Épico não tenha causado tanto barulho no mundo como o Expressionismo, começou com a primeira leva do quarto modernismo, imediatamente após a Primeira Guerra Mundial. Até mesmo antes que os críticos tivessem falado a respeito do *Episierung des Dramas* — a transformação do drama em épico — quando Gerhart Hauptmann escreveu seu episódico *Die Weber* (*Os Tecelões*). O Naturalismo dos anos noventa foi o primeiro passo em direção ao Épico. pois o desaparecimento geral da forma fez surgir vários dramas que estavam mais próximos da narrativa do que das "peças comerciais". A peça em três volumes *Die letzten Tage der Menschheit* ("*Os Últimos Dias da Raça Humana*"), escrita pelo grande satírico vienense Karl Kraus durante a Primeira Guerra Mundial, é um Drama Épico gigantesco sobre a guerra e a paz. Quando fizerem a crônica cuidadosa do início dos anos vinte, vários fenômenos semelhantes serão encontrados.

Deve-se tomar como um exagero a afirmativa feita por Erwin Piscator em seu livro *Das Politische Theater* (*O Teatro Político*), que o Teatro Épico foi inventado por ele. Mas não pretendo diminuir o serviço que ele prestou ao teatro. Sua obra ilustra melhor do que nenhuma outra o "começar de novo" que o teatro naturalista, o teatro do mundo exterior, empreendeu ao mesmo tempo que o teatro do mundo interior. Para compreender-se até onde vai o repúdio da peça, do drama unificado, a favor da fatias de vida do Épico, precisamos acompanhar o que diz Piscator.

Segundo *Das Politische Theater*, o primeiro Drama Épico foi uma produção de Piscator em 1924, na qual ele usou (além dos atores), filmes e cartazes. Existe no livro a menção de outra produção de 1924 intitulada *Revue Roter Rummel (A Bagunça Vermelha)* — um espetáculo de revista teatral que Piscator escreveu e realizou com um tal de Gasbarra, "que", escreveu ele, "o Partido me havia encaminhado". Temos a narrativa de uma testemunha:

> Era um foco de atração para as massas. Quando nos aproximamos, centenas de pessoas encontravam-se nas ruas tentando em vão entrar. Trabalhadores brigavam para conseguir lugares. A sala-de-espera estava lotada, todos se espremiam. O ar era tão pouco, que quase desmaiávamos. Mas os rostos brilhavam, ansiosos pelo início da apresentação. Música. As luzes se apagam. Silêncio. Na platéia, dois homens brigam. As pessoas ficam chocadas. A disputa continua no corredor. Os

refletores são acesos e os disputantes surgem diante da cortina. São dois trabalhadores falando sobre sua situação. Um cavalheiro de cartola aparece. Burguês. Tem sua própria *Weltanschauung* (concepção do mundo) e convida os dois a passar uma noite com ele. A cortina se abre! Primeira cena. Agora a cena se desenvolve em pingue-pongue. Ackerstrasse — Kurfuerstendamm. Cortiços — bares. Porteiro resplandecentemente vestido de azul-e-dourado — aleijado de guerra pedindo esmolas. Um barrigudo tendo um relógio de corrente. Vendedores de fósforos e homens pegando guimbas de cigarros. Suásticas — Esquadrões assassinos de tropas de segurança. — *Was machst du mit dem Knie — Heil dir im Siegerkranz* (canção popular e hino patriótico).

Entre as cenas: Telões, filmes, quadros estatísticos, fotografias! Mais cenas. O mendigo veterano de guerra é expulso pelo porteiro. Uma multidão junta-se diante do lugar. Trabalhadores invadem o bar e destroem-no. A platéia ajuda. Assobios, gritos, pancadaria ... Inesquecível!

Material bem grosseiro! Mas existe um método na inexistência de Piscator. Vamos examinar o programa do *Trotz Alledem* ("*Por Tudo Aquilo*"), de 1925, quando "o Partido Comunista nos disse para fazer uma montagem no *Grosses Schauspielhaus* do Dia do Partido em Berlim". Essa produção foi uma revista histórica em vinte e quatro cenas, com filmes entre elas:

Cena I: Berlim aguardando a guerra. Praça. Potsdam.

Cena II: Reunião da Seção Social-Democrata do Reichstag, 25 de julho de 1914.

Cena III: No castelo do Kaiser, Berlim, 1 de agosto de 1914...

Depois da cena final vem "o levante do proletariado: Liebknecht vive!" é um coro do qual a platéia participa. Embora o espetáculo seja mais uma demonstração do que um drama, a têmpera e o método de um novo realismo — realismo narrativo — é sugerido. Foi um dos pontos de partida de Brecht. Outros são indicados nas observações um tanto arrogantes de Piscator, dirigidas tanto contra o Expressionismo como contra o seu contrário: "O aspecto principal não é a relação do homem consigo mesmo, nem sua relação com Deus, mas sua relação com a sociedade." E insiste: "O fator heróico da nova dramaturgia não é mais o indivíduo com o seu destino particular, pessoal, mas a própria época, o destino das massas." E acima de tudo: "Os autores precisam aprender a agarrar o material em toda a sua factualidade, o drama dos grandes fenômenos simples da vida. O teatro exige efeitos simples, diretos, não-complicados, não-psicológicos."

É preciso que se perceba que Piscator falhou, tanto quanto Reinhardt, para prosseguir depois de um certo ponto. Ele continuava a triste tradição de transformar o diretor — ele mesmo — na figura central do teatro. Enquanto num determinado momento ele se queixa de que isso acontece por não conseguir encontrar um bom dramaturgo, em outro registra a determinação de não aceitar roteiros completos e, sim, que prefere entregar seu material aos autores e dramatizá-los juntamente com ele no teatro. Isto pode parecer simpático, mas corre-se o risco de ser tremendamente nocivo se o dramaturgo for bom. O livro de Piscator termina com a confissão de que o teatro tem que ser remodelado no seu exterior, na sua dramaturgia, na sua arquitetura e na sua técnica, mas que isso não poderá ser feito antes da revolução. As massas sob o domínio do capitalismo não desejam pagar para assistir ao teatro de Piscator e, portanto, ele está arruinado como se tivesse se dirigido francamente à *intelligentsia*.

II

Hoje em dia, o trabalho de Piscator é interessante como um prelúdio a Brecht. A idéia que representa a raiz do Drama Épico de Brecht já está expressa no nome. Dos três tipos de literatura, o épico, o dramático e o lírico, os dois primeiros acabam se fundindo e Brecht não faz objeção alguma em admitir o elemento lírico em sua obra. E isto vai contra todas as leis dos mais velhos. Os críticos mais antigos insistiam em manter os três tipos completamente separados, exatamente como os críticos cinematográficos de educação colegial de nossos dias acreditam que os filmes devam ser épicos e que o drama deva ser... dramático. Há muito tempo existem pessoas a favor da separação dos gêneros, como existem também outras a favor da mescla entre eles. (Em todas as esferas, a pureza racial e a miscigenação são alegações rivais). Há muito tempo também existem dois tipos de estrutura dramática: a peça aberta, difusa, que começa com a narrativa e continua com ela por várias cenas, e, por outro lado, a peça fechada, concentrada, que possui um último ponto de ataque e que nos deixa saber da história através de seu clímax — que é a própria peça. Nos tempos modernos ficamos tão acostumados a respeitar o último método — o de Scribe, Dumas e Ibsen — que ele passou a ser visto como "método dramático" *pur sang*. Os professores de dramaturgia ensinam isto. Os críticos das novelas têm isto em mente quando escrevem sobre o tipo dramático de novela. Mas, quando ouvimos pessoas dizendo que foi impudente da parte de Shakespeare não adotar o método, está na hora de dar um basta. Os precursores de Shakespeare também possuíram essa impudência e se os gregos usassem o falado ponto de ataque, certamente apresentariam pouco mais do que o "método dramático" que é encontrado em sua totalidade apenas nas "peças comerciais" modernas e, talvez, na tragédia clássica francesa. Seguindo este critério, a maioria das obras-primas dramáticas é, portanto, antidramática. Os gregos e os franceses usam longas narrativas épicas. A estrutura aberta a Shakespeare é copiada por todos os seus imitadores, de Goethe a Hugo. O procedimento Épico de Brecht é esta estrutura aberta.

Mas o Drama Épico é mais do que um determinado estilo arquitetural. Falta nele alguns dos aspectos da peça ibseniana, que é construída em torno de um centro, uma crise. Sua apresentação é como uma reunião de nuvens, seu desfecho é como um trovão. Acompanhando este padrão temos uma identificação do espectador com um protagonista, o que pressupõe um alto grau de *ilusão* quanto à realidade e um alto grau de *suspense* na narrativa da história. Já vimos como o processo de concentração cada vez maior chegou até *Os Credores* e *Senhorita Júlia* de Strindberg, sendo que Strindberg escreveu sobre a segunda delas, dizendo que eliminara as divisões em atos e cenas, porque: "...comecei a temer que nossa decrescente capacidade para a ilusão pudesse ser afetada desfavoravelmente pelas intermissões, durante as quais o espectador teria tempo para refletir e para afastar-se da influência sugestiva do autor-hipnotizador." Esse padrão não foi muito afetado pelas experiências modernas anteriores a Brecht. O Expressionismo abandona as aparências naturais, mas tenta empreender uma tentativa ainda mais constrangedora da emoção compreensiva. É óbvio que as peças de sonho e de pesadelo intensificam a participação emocional da platéia na peça. Podemos apreciar melhor o contraste entre o Teatro Épico e o antigo Experimentalismo, lembrando-nos da teoria do Épico enquanto lemos a explicação de Nicolas Evreinov sobre seu monodrama, uma forma experimental vista freqüentemente como o ponto mais avançado que se chegou partindo da ortodoxia. No monodrama, existe só um personagem para uma peça:

> A tarefa do monodrama é levar o espectador ao palco para que ele sinta como se estivesse representando. ...O "Eu", o personagem atuante, é a ponte entre a platéia e o palco... O espectador deve ser informado, já a partir do programa, com quem o autor o convida a ter uma vida em comum, com que imagem deve aparecer... O monodrama força cada um dos espectadores a entrar na situação do personagem, a viver a sua vida, o que significa dizer, a sentir como ele e, através da ilusão, a pensar como ele ... no final, deve ficar claro para o dramaturgo que, se ele deseja representar a vida espiritual, não deve trabalhar com realidades externas, e sim com reflexões interiores a respeito dos objetos reais, porque para a psicologia de uma determinada pessoa, sua percepção subjetiva do objetivo real é importante, mas não o objeto em uma relação que seja indiferente para ele...

O monodrama de Evreinov é o alcance mais avançado possível do drama da psicologia individual, do espírito, do elemento subjetivo e está ligado com um grau mais elevado de identificação que jamais tinha sido exigido. Se esse "teatro do eu mesmo" está em um extremo, Brecht encontra-se no outro. O seguinte mapa, feito pelo próprio Brecht, nos demonstra isso mais claramente:

O Teatro "Dramático"	*O Teatro Épico*
o palco engloba uma seqüência de acontecimentos	o palco narra a seqüência

envolve o espectador na ação e	faz dele um observador, mas
usa sua energia, seu poder para a ação	desperta sua energia
permite-lhe sentimentos	exige decisões
comunica experiências	comunica partes de conhecimentos
o espectador é trazido para a ação	é colocado diante da ação
é manejado com sugestões	com argumentos
as sensações são preservadas	até tornarem-se discernimentos
o homem é tido como uma quantidade conhecida	o homem é um objeto de investigação
o homem é inalterável	é alterável e alterador
interesse tenso nos resultados	interesse tenso no que acontece
uma cena existe em função da outra	cada cena existe por si mesma
curso de acontecimentos linear	curso de acontecimentos curvo
natura non facit saltus	*facit saltus*
o mundo é o que é	o mundo é o que está se tornando
o que o homem deveria	o que o homem precisa
seus instintos	suas razões
o pensamento determina a realidade	a realidade social determina o pensamento

Os fatos que temos diante de nós já são suficientes para indicar que o Teatro Épico é naturalista em um sentido amplo e também é um desenvolvimento radical dos tipos de drama mais familiares. Se o wagnerianismo está por trás das dramaturgias antinaturalistas, como já descobrimos, é interessante destacar-se que Brecht protesta contra o *Schmelzprozess* com o qual o wagnerianismo funde uma arte com outra, tirando, assim, a individualidade de cada uma. Exige cantores que representem e narrem a peça e não que despejem suas almas "que", diz ele, "são um assunto particular". Para a Ópera Épica Brechtiana, a orquestra deverá ser pequena e disciplinada. Distingue-se da ópera wagneriana da seguinte maneira:

Wagnerianismo	*Ópera Épica*
a música enleva	a música comunica
música elevando o texto	música expondo o texto
a música afirmando o texto	música garantindo o texto
música ilustrando	música depondo
música pintando a situação psíquica	música indicando um comportamento

O fato de Brecht não ser um wagneriano não o torna um seguidor de Zola, que tinha ficado conhecido por sua ênfase sobre o determinismo criado pela hereditariedade e ambiente e, secundariamente, por uma teoria de apresentação que, no teatro, foi o grau mais alto de realismo já obtido. Realmente, os críticos dramáticos geralmente querem indicar com o termo Naturalismo nada mais do que uma montagem altamente realista, na qual tudo é feito para criar a ilusão de que "uma peça é uma fatia da vida". Mobília de verdade e cerveja real tomaram o lugar do telão e dos copos vazios. No palco, os atores imitavam o modo de falar e o comportamento dos homens nas ruas. Os dramaturgos colaboravam eliminando os solilóquios, os apartes, as canções e outras "interrupções".

Seguindo este conceito, Brecht não é de maneira alguma um naturalista. A montagem e a atuação épicas não são realistas nos moldes de Antoine. Procuram exatamente destruir a *ilusão* da realidade, que era a intenção primordial do Realismo. Conseqüentemente, o palco épico é artificial. Em lugar de montar no palco quartos verdadeiros, edifícios e mobiliário, usa *slides*, mapas, projeções de filmes, cenas simultâneas e cartazes que rolam sobre o palco em carrinhos. A representação brechtiana, como a representação pirandelliana, é também antiilusória. O ator não deve fingir *ser* o personagem. Deve representar o seu papel exteriormente, não — como pediam os expressionistas — de uma maneira estilizada e não-individualizada, mas com tanto cuidado como Stanislavski teria desejado. Por sua vez, o dramaturgo colabora trazendo de volta os comentários, corais apresentando narradores, canções, solilóquios e outros artifícios "interruptórios".

Brecht não é um Naturalista; mas é um naturalista. Ele deseja ser o mais fiel possível quanto aos fatos objetivos. Exatamente porque abandonou a teoria de quarta parede, que, ao contrário de intenção consciente de seus defensores, tendiam a fazer com que o mundo dos sonhos parecesse realidade, Brecht é capaz de ser mais naturalista do que o Zola de *Thérèse Raquin*. O teatro naturalista de Zola, dedicado à realidade, era um teatro de ilusão, de fantasmagoria e, pode-se mesmo dizer, de escapismo. Diferia do Neo-Romantismo, seu oponente declarado, só na medida em que sua fuga era empreendida para um mundo feio e não para um bonito. Os elementos "não-realistas" da montagem épica são todos eles devotados com a intenção de fornecer um sentido maior do mundo real. Dizem para o público: "O mundo verdadeiro existe e é o nosso assunto. Mas ele não é este palco nem esta peça." Já o zolaísmo quando dizia: "A ação que se desenvolve no palco não é uma peça, mas a vida real", criava o que um dramaturgo épico consideraria uma forma sofisticada de ilusão, uma coisa antinatural, uma teatralidade.

O gênero naturalista é muito mais amplo do que a espécie que vimos nos anos noventa. O drama épico encontra-se na tradição mais ampla que denominei de Naturalismo, negativamente, quanto a seu repúdio pelo domínio dos sonhos e da subjetividade, e positivamente, quanto à sua preocupação principal com o mundo externo, social e com as forças que o movem. Se o Expressionismo e o Neo-Romantismo foram uma repercussão do antigo Naturalismo, o Drama Épico foi uma repercussão do Neo-Romantismo e do Expressionismo. Se o antigo Naturalismo surgiu com a descoberta do "significado verdadeiro da vida" a ciência darwiniana, o Drama Épico surgiu com a descoberta do "sentido verdadeiro da vida" na ciência marxista. Diz Breacht: "Hoje, quando o ser humano deve ser tomado como a totalidade dos relacionamentos sociais, só a forma épica pode capacitar o dramaturgo a descobrir uma imagem compreensiva do mundo. O indivíduo, exatamente o indivíduo de carne e osso, só pode ser compreendido através dos processos nos quais e pelos quais existe. A nova dramaturgia precisa adquirir uma forma que não faça uso do suspense, mas que apresente um suspense no relacionamento de suas cenas, que carregarão de tensão umas às outras. Essa forma será portanto qualquer coisa, menos um rosário de cenas como vemos nas revistas."

Só a forma épica pode prevalecer! Como Cocteau, o seu oposto, que diz que o teatro "puro" seria a única forma possível, Brecht pontifica suas sugestões, altamente interessantes, com dogmatismo e uma supersimplificação. Sua defesa do teatro da objetividade, por exemplo, é tão engenhosa quanto a de Piscator. Em um ensaio ele chega ao ponto de queixar-se do fato de que, "até agora, o teatro tem sido um meio de auto-expressão do artista". Diferentemente da linguagem de um cientista, continua: "A imagem dramática tem procurado, pelo contrário, construir um mundo independente de emoção — organizar as sensações subjetivas." Brecht supõe que o drama da subjetividade é muito fácil de ser manejado: "Para isso, não é necessário nem o cuidado nem a responsabilidade." Felizmente, depois de todos esses séculos da falta de cuidado e irresponsabilidade, a salvação ficou ao nosso alcance:

> Nas últimas décadas, desenvolveu-se um novo tipo de teatro — aquele que estabelece para si mesmo a meta de mostrar um retrato do mundo cuidadoso... O artista que pertence a esse teatro não tenta mais criar o seu próprio mundo... Sua intenção é criar imagens informativas do mundo (externo), mais do que de si próprio... O artista precisa remodelar todo o seu método para acompanhar essa intenção.
>
> O visionário ignora as descobertas feitas por outros; o desejo de experimentar não é uma das características do vidente. Diferentemente do visionário e do vidente, um artista em sua busca para uma nova meta não encontra nenhum aparato subliminal que lhe sirva. O olho interior nunca precisou de um microscópio ou de um telescópio. O olho exterior precisa de ambos.

Brecht acreditava que o eu individual é apenas um "aparato subliminar" repulsivo, uma fonte de visões tolas e de ilusões perigosas. Mesmo que isto fosse verdade, não seria uma razão para ignorá-lo; se a mente do artista é um monstro tão estranho, deveria ficar então sob uma observação mais próxima. Obviamente, ou Brecht está com isto papagueando a conversa vazia do cientismo, ou dando vazão àquele ódio pelo eu que é a raíz da maior parte do altruísmo e da consciência social do nosso tempo. Mais ainda do que Bernard Shaw, Brecht geralmente exagera qualquer proposição que possa servir à sua arte. Uma passagem, como a que acabei de citar, já é em si mesma uma prova de que a teoria épica nem sempre pode ser levada literalmente. E nem ao menos combina com a prática usada por Brecht. Ele não elimina a ilusão do palco e o suspense; apenas reduz a sua importância. A simpatia e a identificação com os personagens não são eliminadas; são compensadas pelo distanciamento deliberado.

"O efeito causado por um gênio," disse Longinus há dois mil anos, "não é persuadir ou convencer a platéia, mas transportá-la para fora de si mesma... O objetivo da poesia é subjugar." Brecht diz: "Não gosto de peças que contenham implicações patéticas, acho que devem ser convincentes como argumentações em um tribunal. O ponto principal é ensinar o espectador a alcançar um veredicto." Ora, pode-se supor que algumas das intenções da poesia tenham mudado em dois mil anos, mas duvida-se que tenham realmente mudado tanto quanto Brecht quer fazer crer. Naturalmente o drama moderno — como já vimos amplamente — tem estado muito mais inclinado a persuadir e a convencer do que o drama pré-moderno e eu não sou uma das pessoas a lamentá-lo. Mas não existe necessidade nenhuma de exagerar. Como a crítica de Shakespeare feita por Shaw, a denúncia de Brecht, sobre implicações patéticas, tem mais significado como um ataque sobre o sentimentalismo contemporâneo do que um significado real. Mas não é na verdade necessário pulverizar Eurípedes, Shakespeare e Racine — os mestres das implicações patéticas — só para censurar Sudermann e Barrie.

O desmentido da teoria de Brecht é a prática de Brecht. Sua arte é o contrário de sua crítica. Nela existe a ilusão do palco, o suspense, a simpatia, a identificação. A platéia é subjugada e, mais importante do que tudo, o gênio altamente pessoal de Brecht descobre a sua expressão. A apresentação dos fatos aparentemente "objetiva" é para ele, como foi para Zola, uma oportunidade para a expressão individual e "subjetiva". Não pretendo dizer que Brecht e Zola sejam, no fim, tão subjetivos como Sartre e Evreinov. Isso seria substituir o exagero pelo exagero. Quero dizer que nenhum trabalho de arte é totalmente "objetivo" ou "subjetivo". É apenas uma questão de ênfase. Em seus pronunciamentos teóricos, Brecht leva a ênfase naturalista a um extremo impossível — isto é, impossível na prática. O que nos sugere que sua prática deva ser ou um catálogo de fracassos, ou, então, inconsistente com sua teoria. A última afirmativa é que é a verdadeira. Brecht é um naturalista, mas os elementos não-naturalistas tornam-se cada vez mais importantes com o desenvolvimento de sua arte.

A arte dramática de Brecht, até agora, passou por quatro fases. Na primeira, o seu aprendizado, pegou os problemas do teatro onde Strindberg e Wedekind tinham deixado, o que significa dizer que teve que repensar toda a questão da forma, quase que do princípio. Para ajudá-lo nessa tarefa, estudou e fez adaptações de peças chinesas, elizabethanas e espanholas; e, antes do final dos anos vinte, já tinha escrito quatro trabalhos originais altamente representativos. Dois foram peças em um estilo naturalista altamente pessoal, dois foram operetas igualmente idiossincráticas. Somente a última dessas obras — sua versão de *A Ópera do Mendigo* — já é o Teatro Épico completamente desenvolvido. O que representou o ponto mais alto de seu primeiro período.

Se a primeira fase é cínica e brilhante e pertencente aos anos vinte, a segunda é rígida e solene e pertencente aos anos trinta. Se as obras dos anos vinte permitiram aos críticos hostis que desprezassem Brecht como um espírito de cabaré, as obras dos anos trinta permitiram-lhe dispensá-lo como sendo um "artista uniformizado", um "menestrel de GPU". Embora as obras mais fracas e áridas de Brecht pertençam a este período, a ele também pertence sua *Santa Joana dos Matadouros*, que é uma sátira rica e uma espécie de prelúdio para a terceira fase, os primeiros anos do exílio da Alemanha, durante os quais Brecht escreveu duas fantasias dramáticas completas, sobre o movimento nazista. Mas provavelmente os maiores trabalhos dos anos trinta sejam *Mãe Coragem* e *Terror e Miséria do Terceiro Reich*. Na primeira, Brecht retira-se da luta do momento para compor outra peça épica em prosa e verso, em canções e conversa monossilábica, um relatório sardônico e circunstancial, baseado no escritor do século dezessete, Grimmelshausen, sobre o processo da guerra. *Em Terror e Miséria*, Brecht e o Terceiro Reich estão pela primeira vez frente a frente. O título é uma paródia de *Glória e Miséria das Cortesãs* de Balzac, e a obra em si — uma fotografia de cela após cela em um organismo social — é uma *comédie humaine* em miniatura do século vinte. Em uma série de mais de vinte cenas, sem a menor ligação entre umas e outras através dos personagens ou do enredo, unidas apenas pelo tema, é revelado o povo da Alemanha de Hitler. Entre as cenas ouve-se uma voz coral, e (em versões mais curtas feitas para palco) um grupo de soldados nazistas canta a letra feita por Brecht, para seu hino do partido, no início e no fim de cada ato.

Embora a estrutura da narrativa, as interrupções e muitos outros artifícios técnicos sejam épicos, um dos críticos mais gentis de Brecht sugeriu que, no geral, a peça não precisava ser tomada como épica, mas que poderia ser interpretada como um bom drama sem nenhuma ligação feita por correntes teóricas. Certamente, o experimentalismo mais maduro desta peça pode usar métodos estabelecidos muito melhor do que as peças épicas mais severas, nas quais Brecht experimentava as suas idéias. Uma cena como "A Esposa Judia" está perfeitamente dentro da tradição do século dezenove e teria sido aceita por Antonie para seu Théâtre Libre. *Terror e Miséria* é a peça mais *plena* dos anos trinta. O novo uso feito de realismo, de situações fortes, de quadros vivos, de alusões, de charadas deveria ser suficiente para provar, àqueles que temiam o contrário, que Brecht deseja não só excluir as formas estabelecidas, assim como as idéias preconcebidas de seu teatro, como também trazê-las de volta com uma nova forma.

Mas chega de catalogação. Quando chegamos à última fase de Brecht, a fase dos anos quarenta, sou obrigado a acreditar, como fiz a respeito de Sartre, que meus leitores jamais viram ou leram suas peças. Proponho, portanto, completar este capítulo com mais duas exegeses detalhadas.

III

Como as duas peças de Sartre, as duas obras mais interessantes de Brecht de sua fase madura — *A Boa Alma de Tse-chuan* o *O Círculo de Giz Caucasiano* — são moralistas "mostrando que tipo de coisas o homem escolhe ou evita". As duas são parábolas com cenários orientais e de alguma forma repetem o teatro chinês. Ambas são épicas em sua dramaturgia: a história é emoldurada, em uma peça, por um cantor e um coro que agem como narradores e, na outra, por cenas alteradas, nas quais os deuses discutem a ação. De tempos em tempos, os personagens falam diretamente com a platéia. Existe o suspense, mas este é minimizado. Cada cena é interessante por ela mesma e não como uma preparação...

Der gute Mensch von Sezuan (*A Boa Alma de Tsechuan*) conta como três deuses desceram à terra para descobrir se existia alguma bondade nos seres humanos. Começam por procurar por alguém hospitaleiro que lhes oferecesse pousada por uma noite e a única pessoa que os recebe é a prostituta chinesa Shen Te. Ela prova ser o único ser humano completamente bom e o resto da história é a da sua vida depois que os deuses a estabelecem em uma pequena loja e lhe dão dinheiro.

Muito em breve, Shen Te descobre que está sendo explorada por pobres inescrupulosos. Uma família de oito pessoas planta-se em sua porta. Ela vê, então, que a loja não se encontra em uma boa localização, que o aluguel é alto demais, que os negociantes a enganam. Quem vai pagar as suas contas? Suas companheiras de moradia incitam-na a inventar um primo chamado Shui Ta que iria pagar suas dívidas. Nossa surpresa quando Shui Ta chega e acerta a situação é mitigada pela descoberta (feita somente pela platéia) de que, na verdade, ele é Shen Te usando uma máscara. No princípio, a idéia seria de que Shui Ta seria um auxílio temporário. Quando ele acerta o casamento de Shen Te com o rico banqueiro Shu Fu parece que sua ajuda não seria mais necessária. Mas não. O jovem aviador Yang Sun, que é pobre demais para continuar com a arte de voar, incapaz de arranjar um emprego, está pronto para se enforcar nos galhos de um salgueiro, quando Shen Te o vê e se apaixona por ele. Concordam em se casar. Apesar de Shui Ta descobrir que ele vai se casar com ela apenas por seu dinheiro, não consegue resistir a ele. Somente no último momento, quando ela tem a certeza de que Yang Sun vai impedir que ela pague suas dívidas para satisfazer suas ambições, ela recua.

Voltando a enfrentar suas necessidades financeiras sozinha e descobrindo-se grávida, Shen Te chama novamente Shui Ta, que rapidamente torna-se um Rei do Tabaco, um capitalista bem-sucedido que paga salários de fome a seus funcionários que se amontoam ao seu redor. Começando de baixo, Yang Sun trabalha na fábrica de Shui Ta e vai subindo até tornar-se gerente. Enquanto isso, o tempo de Shen Te está chegando ao fim. A cintura de Shui Ta está aumentando demais. Yang Sun escuta uma mulher soluçando no quarto de Shui Ta e acredita que Shen Te esteja aprisionada ali. Shui Ta é levada então perante uma corte de justiça para explicar o desaparecimento de seu primo.

Na cena final da peça, os três deuses agem como juízes de Shui Ta. Shen Te os reconhece. Pede para que evacuem a corte, tira a máscara e confessa tudo. Mas os juízes não ficam zangados. Ficam contentes por ver seu bom ser humano novamente:

PRIMEIRO DEUS — Não diga mais nada, mulher infeliz! O que devemos pensar, nós que estamos felizes por encontrá-la novamente!

SHEN TE — Mas tenho que lhes contar que eu sou o homem mau, cujas más ações foram relatadas por todos nessa corte!

PRIMEIRO DEUS — O homem bom, cujas boas ações foram relatadas por todos!

SHEN TE — Não, o homem mau também!

Shen Te está desesperada. Como poderá continuar vivendo? E o seu bebê? Os deuses não ficam preocupados. "Apenas seja boa, e tudo vai dar certo", é o seu conselho ao partir. Cantando hinos em louvor à alma boa de Sezuan, ascendem aos céus em uma nuvem cor-de-rosa.

Em outras palavras: é impossível ser-se bom no sentido tradicional do altruísmo, da gentileza, do amor, em um mundo que vive pelas leis do egoísmo, da ganância e do ódio. Um cristão poderia argumentar: "Não se pode mudar o mundo. O que se pode fazer é exercitar as virtudes cristãs em nosso pequeno círculo." Brecht replica: "Este é um argumento de pernas para o ar. Seu pequeno círculo não é um círculo, mas um segmento de um grande círculo. O segmento não possui independência. Só pode mover-se quando todo o círculo se mover. *Somente* alterando-se o mundo, a bondade pode tornar-se prática." Shen Te desejava ser gentil. Mas em uma ocasião, descobre-se causando a ruína de um velho casal, porque não lhe foi possível pagar sua dívida para com eles. Em outra ocasião, não pode ajudar um homem pobre a ser recompensado por uma ofensa causada pelo barbeiro Shu Fu, porque no momento estava tentando obter a mão lucrativa de Shu Fu. Para sobreviver, a boa moça precisa da assistência do explorador brutal. E quando apela aos deuses recebe como resposta: "Devemos confessar que nossas leis são letais? Devemos repudiar nossas leis? Nunca! O mundo deve ser mudado? Como? Por quem? Não: está tudo bem."

O tema de *A Boa Alma de Tse-chuan* não é difícil de ser entendido, nem pretende ser. A clareza é o primeiro requisito do didaticismo. O mais surpreendente é como Brecht transforma suas lições em obras de arte. Obviamente existem várias maneiras de estragar o tratamento dessa história em Tse-chuan. Pode perder a força se for muito graciosa e charmosa. Pode deixar de ser arte se a alegoria for direta e ponderada ou se a propaganda for ansiosa e importuna. Brecht consegue escapar dessas armadilhas e o resultado é alguma coisa inteiramente nova no teatro didático. Apesar de a mensagem ser firme e aguda, não nos é impingida pelo patético ou pelo ódio. É trabalhada com artesanato, isto é, pelo procedimento épico e a caracterização brechtiana. O diálogo é delicado mas não gracioso, forte mas não pesado, poético, mas não decorativo, e é diversificado com canções como só Brecht sabe escrever, usando uma forma que já tinha amadurecido desde *A Ópera do Mendigo.* A ingenuidade debochada, as falas dirigidas ao público, as trocas brilhantes, as convenções chinesas formam uma textura rica e um tempo rápido. As grandes cenas que apresentam grandiosidade — como a do casamento (que nunca acontece) de Shen Te e a cena final do tribunal — dão à peça a dignidade e a grandeza que Brecht talvez só tenha conseguido uma vez antes desta — em sua peça biográfica *Galileu Galilei.*

IV

Der Kaukasische Kreidekreis (*O Círculo de Giz Caucasiano*) começa com uma discussão sobre os direitos a um pedaço de terra entre dois grupos de russos que retornam a ela depois do afastamento dos nazistas. A questão é a seguinte: sobre qual princípio o caso deve ser estabelecido? A ação principal da peça é uma resposta a essa pergunta.

Durante a guerra civil, o filho do governador é abandonado por sua mãe (que está mais interessada em salvar suas lindas roupas) e é criado por uma servente, Grusche. Como Shen Te, Grusche é levada a cometer ações erradas por necessidade. Para que a criança crescesse em um lar respeitável e tivesse uma educação decente, e, acima de tudo, para que não pensassem que fosse um bastardo, consente em se casar. Afinal de contas, diz a si mesma, o marido em perspectiva está morrendo ostensivamente. Infelizmente, este, depois do casamento, readquire vida, e, quando o namorado de Grusche volta das guerras, encontra-a casada e — aparentemente — mãe. Sem lhe dar a oportunidade de contar a história, ele parte em desespero. Seu "mau" casamento, feito por "bons motivos", está tendo resultados confusos: mau para ela, mau para seu amado, bom para a criança. A peça é em cinco atos e este é o final do terceiro.

O quarto ato é a história de um personagem excêntrico, Azdak. As vicissitudes da guerra civil tornaram esse trapaceiro quase shakespeariano um juiz. Concede os julgamentos mais estranhos — em um caso de estupro condenou a mulher como responsável por causa de suas nádegas tentadoras — mas que sempre favorecem os simples e nunca seus exploradores. O quinto ato é comédia de Azdak em sua capacidade de julgar sob as ordens do governo rebelde. Mais tarde, o governo original é restaurado, e como Azdak tinha, por acaso, salvado a vida de um de seus altos oficiais, é renomeado juiz no regime novo. Um dos caso que lhe é apresentado é o de Grusche, que é acusada de ter roubado a criança do antigo governador. Azdak coloca a mulher do governador no centro de um círculo de giz com a criança; as duas devem puxá-la; a que conseguir puxar com mais força e tirar a criança fora do círculo será a vencedora. A mãe puxa violentamente e ganha. Conseqüentemente, Azdak reverte a decisão e dá a criança a Grusche, que a ama demais para lhe fazer mal. Concede-lhe também o divórcio para que possa se casar com seu amado e tudo possa terminar bem. O coro estabelece o princípio

> de que tudo o que existe deve pertencer àqueles que lhe façam bem, portanto as crianças às mães que as fazem florescer, as carruagens aos bons cocheiros que as dirigem bem, e os vales aos aguadeiros que os fazem frutificar.

Em geral, o que eu disse para louvar *A Alma Boa de Tse-chuan* aplica-se também a *O Círculo de Giz Caucasiano*, que faz parelha com ela. Se existe algum motivo adicional para elogiar-se mais a segunda, é que ela contém um dos melhores personagens de Brecht — o inimitável Azdak. Brecht tem sido freqüentemente acusado de falta de interesse para com o indivíduo e, sem dúvida alguma, várias leviandades desse tipo podem ser citadas de seus ensaios, notas ou conversas. Já vimos que o Brecht teórico afirma que o indivíduo é irreal a não ser como soma das relações sociais. De qualquer maneira, os melhores personagens de suas peças são individualidades no sentido perfeitamente convencional. Apresentam a mesma qualidade dos personagens das literaturas "burguesa" e pré-burguesa. Sejam quais forem suas intenções e racionalizações, Brecht não é um coletivista fanático que não consegue ver as árvores individuais dentro do bosque social.

Existe um Brecht abaixo do nível político, um Brecht cujas características tornam-se gradualmente claras para aqueles que absorvem seu trabalho. (Uso a frase pomposa "absorvem seu trabalho" para enfatizar a necessidade de levar-se Brecht a sério e lê-lo atentamente, o que pouquíssimos de seus críticos o fizeram.) Henry James disse: "Quando escritores vigorosos alcançam a maturidade, estamos em liberdade para adquirir de seu trabalho alguma expressão da visão total do mundo que eles estiveram observando tão atentamente. É o que há de mais interessante que suas obras podem nos oferecer." E como esse tipo de observações acompanhou minhas pesquisas sobre as obras de nossos maiores dramaturgos Ibsen, Shaw e Strindberg, creio que é também aplicável a Brecht. O Brecht político é socialista. Sob o socialista está o que poderíamos chamar de confuciano — com o que quero dizer que a interpretação econômica da vida humana feita por Brecht, seu materialismo, está a serviço de uma apreciação da experiência normal delicadamente humana, irônica, maliciosa. Quando defende o normal, o ordinário, o comum, não está por isso preconizando a vulgaridade e a mediocridade; está defendendo a natureza humana. E é isso o que faz com que o socialista ao escrever possa ser comparado a um burguês, pois o socialista quando escreve é socialista só, por assim dizer, em termos do partido político. É isso que torna Brecht um poeta da democracia em um sentido mais profundo do que o aplicado aos apoiadores zelosos de causas particulares. Ele possui uma espécie de crença incomum nos dias de hoje no homem comum.

Uma das queixas contra as primeiras peças de Brecht é que as pessoas que aparecem nela não são heróis nem santos, nem satânicas, e, em conseqüência, não são "dramáticas". Suas vidas não apresentam nenhuma das lembranças ou das altas metas na vida que encontramos em Shakespeare ou em Ibsen. Pode ser que haja alguma justiça nessa queixa. Mas o caso é que Brecht não acha a vida "vegetativa", isto é, que tenha uma experiência comum, felizinha, tão desagradável quanto os críticos elegantes dos jornais conservadores durante a República de Weimar. Não tenho a intenção de dizer que ele adore os subúrbios ou que idolatre os trabalhadores. Consideremos esta pequena peça de sua autoria, intitulada "A Máscara do Mal":

An meiner Wand hängt ein japanisches Holzwerk
Maske eines bösen Dämons, bemalt mit Goldlack.
Mitfühlend sehe ich
Die geschwollenen Stirnadern, andeutend
Wie anstrengend es ist, böse zu sein. (*)

(*) *Em minha parede existe uma gravura japonesa*
A máscara de um demônio do mal, pintada em ouro.
Vejo pesarosamente
As veias inchadas de suas têmporas indicando
Como deve ser penoso ser mau.

Este é um estudo humano e moral. É difícil ser mau. O mal é uma máscara. O corolário desta idéia é que é natural ser bom. Embora emoldurado com a injustiça e o erro, não é fácil ser natural — na realidade, é impossível, como vimos em *A Alma Boa de Tse-chuan* — o que não é uma prova em contrário da proposição original. Antes que possamos ser naturais novamente, antes que possamos ser bons, haverá muita luta e teremos várias veias intumescidas; é esse o problema político. Sua pressuposição é uma crença *à la* Rousseau no natural, em um desejo quase chinês de rejubilar-se com uma vida vegetativa.

Não que seja suficiente uma satisfação dentro dos processos naturais da vida. Brecht representa a bondade também como dinâmica. "Grande é a tentação da bondade", o coro canta em *O Círculo de Giz Caucasiano*, quando Grusche decide-se a salvar a criança do governador, custe o que custar. Uma tentação realmente! Uma tentação quase fútil em uma sociedade onde a justiça só pode ser feita através de acasos e excentricidades, só através do sentido matreiro, engenhoso, do tolo sábio Azdak. Apesar do fato de que a "bondade é impossível", as Grusches e as Shen Tes existem e de tempos em tempos sucumbem à "fatal tentação da bondade".

V

O caráter verdadeiro de Brecht pode ser iluminado em comparação com Jean-Paul Sartre, uma comparação do Teatro Épico, o teatro do olho exterior, com o Teatro Existencial, o teatro do olho interior. Existe uma base para comparação no fato de que, das peças aqui analisadas, uma de cada dramaturgo, dá um retrato das coisas como elas são e de como não deveriam ser (*Entre Quatro Paredes* e *A Alma Boa de Tse-chuan*), e um de cada dramaturgo (*As Moscas* e *O Círculo de Giz Caucasiano*), que mostram o desenvolvimento de princípios morais corretos e positivos. As diferenças são óbvias. O ponto de partida é diferente, a atmosféra é diferente, a crença filosófica é diferente, o estilo é diferente, a ênfase é diferente. Imagino que Brecht poderia achar facilmente que Sartre era — em uma terminologia de Arthur Koestler — um yogi, alguém que acreditava na mudança vinda de dentro, e Sartre naturalmente acharia que Brecht é um comissário, alguém que acredita que uma mudança só possa vir de fora.

Ambos estariam errados. Vimos que o exílio zaratustriano de Sartre não representa uma saída, que Orestes é, pelo contrário, tremendamente engajado, que a auto-realização para ele é uma coisa moral e social tanto quanto pessoal e espiritual. Vimos também que Brecht não coloca a sociedade como uma abstração contra o individual. Sua meta é mudar o mundo para que a bondade de uma Shen Te possa existir efetivamente. Sua preocupação é a humanidade comum de um aguadeiro, o heroísmo não-cantado de um membro do gentio, que tem que aceitar de boa vontade o ostracismo depois de voltar do campo de concentração, o engrandecimento da área do conhecimento humano e o controle nas mãos de um Galileu.

"Nem o santo nem o revolucionário podem nos salvar," diz o senhor Koestler, "somente a síntese dos dois." Se com isto ele quer dizer que tanto o olho interior quanto o exterior são necessários aos homens, ninguém dirá o contrário. Certamente essas quatro peças de Sartre e de Brecht preconizam uma combinação dos dois. Sartre não é um yogi. O yogi é um exilado sem ser um *engagé*. Pode dizer juntamente com o imaturo Orestes: "Que soberba ausência é a minha alma." Brecht não é um comissário. O comissário quer mudar o mundo — como Shen Te faz no final — mas não possui a gentileza como motivo da mesma forma que Shen Te e nem é vítima da "tentação do bem". Tanto Brecht quanto Sartre estão buscando uma síntese do individual e do social. Diferem apenas por chegar a ela de direções opostas. Brecht alcança o individual por meio da coletividade, Sartre alcança a coletividade por intermédio do individual.

São rivais revolucionários. A revolução de Brecht é a de Marx. É "do exterior", porque o homem não é independente dos fatos "externos". A revolução de Sartre é, — poderíamos dizer, a de Nietzsche? A existencialista? A de Cristo? É "do interior", porque o homem não é simplesmente um pedaço da paisagem. Portanto, a revolução "interior " de Sartre leva à liberação de Argos, e a revolução "exterior" de Brecht traz a paz "interior" para Shen Te. O inferno de Sartre é pessoal, embora possa inferir-se um voto de censura contra a sociedade. O inferno de Brecht — Tse-chuan — é social, embora o que seja medido é o seu significado nas vidas individuais. Talvez a argumentação de Sartre parta da metafísica, mas seu significado espalha-se sobre a vida natural do homem. Talvez a argumentação de Brecht seja simplesmente o socialismo, mas seu significado é visto muito mais concretamente, dramaticamente, poeticamente do que na chamada "literatura proletária"...

Se as idéias dessas peças épicas e existenciais não são incompatíveis, sua dramaturgia faz pensar que as tradições naturalistas e antinaturalistas também possam estar se aproximando. Descobrimos no último capítulo que Sartre estava consideravelmente mais próximo do Naturalismo que seus antecessores na tradição do Vieux Colombier. Brecht, por sua vez, aprendera mais com o teatro antinaturalista moderno do que talvez qualquer outro dramaturgo que pretendesse dar uma visão cuidadosa do mundo exterior. Quando, para assegurar uma versão mais fiel do mundo exterior, Brecht rendeu-se mais e mais, desistindo do palco naturalista em favor do chinês e de outras convenções, estava usando técnicas não-naturalistas para fins naturalistas. Misturava os dois elementos principais da arte — a natureza e a convenção — de uma maneira nova. Quando suas peças tomaram forma de operetas e de fantasias, parábolas e moralidades abstratas, estava aproximando-se de uma síntese do que os naturalistas e seus antagonistas procuravam.

"X," escreve um de nossos críticos, "dá à sua forma didática uma habilidade criativa e crítica que se utilizou amplamente das três tendências mais vitalizadoras na escrita contemporânea: a revolta contra o realismo, a ampliação da satisfação com a poesia e o retorno ao mito." X poderia ser Sartre, mas ele se refere a Brecht. A obra de ambos nos encoraja a esperar por um futuro para o drama. Que tipo de futuro? Pode ser aquele em que os antigos conceitos da tragédia e da comédia tenham pouco significado. Mesmo o domínio do Naturalismo e a concomitante insurgência do antinaturalismo podem chegar ao fim. Quem sabe? Seja qual for o futuro da tragédia e da comédia, do Naturalismo e do não-Naturalismo, as obras de Sartre e de Brecht — freqüentemente diferentes e algumas vezes o mesmo — são uma apologia justamente adequada para o dramaturgo como pensador.

A falta não repousa, portanto, na platéia que deseja absurdos, mas naqueles que não sabem lhe dar outra coisa.

CERVANTES

Não sei se as universidades algum dia produzirão dramaturgos; no momento, para tudo que diga respeito ao teatro, a universidade é o local a que nos devemos dirigir.

HENRY BECQUE

10 — BROADWAY — E O TEATRO ALTERNATIVO

I

PROVAVELMENTE, MUITO POUCA GENTE CONCORDARIA com Bennett Cerf, quando ele nega que a situação do teatro esteja muito problemática hoje em dia. A maioria das discussões sobre o problema, no entanto, segue uma direção errada — não quando nega a sua existência, mas quando julga que seja uma situação nova e característica de nossa geração, atribuindo assim o motivo a alguma causa localizada, como a ascensão do cinema e os altos aluguéis de Manhattan. Devemos reconhecer que o teatro é quase sempre um problema. Há mais de um século, Carlyle escreveu: "Não temos nós, os ingleses, ouvido diariamente durante os últimos vinte anos que o Drama está morto, ou em um estado apático? E não estão os médicos pensando sobre o caso, propondo seus remédios semanalmente, mensalmente, trimensalmente, sem conseguir nada? Afirmativas como essa são encontradas tanto nos tempos da aridez dramática, como também nas estações mais produtivas. Quando olhamos para trás, para a última década do século passado, vemos que esses anos apresentaram considerável realização dramática; mas as *Opiniões Dramáticas* de Bernard Shaw, escritas na época, contam outra história. Pensamos na Restauração como sendo a época de Congreve, mas o grande comediante não era exatamente admirado em seu tempo e o que agora consideramos sua obra-prima foi então um fracasso total no palco. Shakespeare, o mais lido e representado de todos os dramaturgos, provavelmente era mais conhecido, quando vivo, por suas peças mais vulgares e grosseiras, e um editor contemporâneo vangloria-se de que uma das melhores delas "nunca tenha sido aplaudida pelas mãos do vulgo".

O teatro está sempre em crise porque seu sucesso depende de um conjunto excepcional de coincidências. Um poema precisa apenas de um autor e de um leitor. Uma sonata precisa de um compositor, um executante e um ouvinte. Mais perto do drama encontra-se a sinfonia, que requer um trabalho de equipe , uma coordenação posta nas mãos de um maestro, um grande público e bastante dinheiro. O drama, no entanto, que se diz ser um ponto de encontro para todas as artes, precisa de uma conjunção extraordinária de elementos econômicos, sociais e artísticos. Principalmente em suas manifestações sintéticas, que incluem tudo no teatro musical-coreográfico-espetacular-mimético-retórico, desde os gregos até o *Tannhaüser* e ainda, mais adiante, o drama é a mais impossível das artes.

Mesmo assim, a mera citação de títulos nos lembra de sua possibilidade. O fato é que, enquanto o teatro de nível elevado encontra dificuldades maiores que as outras artes elevadas, o teatro popular, dedicado à diversão e funcionando hoje mais nas telas e através do ar, é a mais florescente das artes. É a arte que deslumbra mais as crianças, os selvagens e a todas as pessoas pouco aquinhoadas de aprendizado artístico. Parece ser uma arte inextinguível e indispensável, um vício mais universal até que o fumo. Acompanhou até os soldados nas trincheiras nas ilhas tropicais. Acompanhou as divisões desumanizadas, duplamente "mecanizadas" do Terceiro Reich. Atrai os estudantes duas vezes por semana aos cinemas; faz com que os estudantes liguem o rádio quando deviam estar estudando.

O entretenimento significa a redenção do tempo de lazer através de uma agradável estimulação dos sentidos e daquele pequeno setor do cérebro que reage imediatamente às piadas mais simples. A diversão é uma indústria infinitamente complexa devotada à evocação das reações mais cruas. Em sua forma moderna, pressupõe uma platéia que já se encontra cansada, inclinada a aborrecer-se, possivelmente não educada e certamente inculta, ainda que não totalmente iliterata, que já conhece aquele segmento do conhecimento e da sensibilidade que é dada pelo rádio e pela imprensa. O poder do entretenimento na vida moderna é demonstrado pelo fato de que até mesmo a informação cultural que se pressuponha existir nele é adquirida através dele mesmo, pois o que são a reportagem e a propaganda moderna se não o uso hábil do método histriônico nas esferas comerciais, políticas e educacionais? Hoje em dia, toda informação deve ser apresentada "divertidamente" e os resultados são evidentes nos noticiários de rádio e nos comerciais, na popularização dos clássicos musicais e literários, nas telas e nas escolas, onde os alunos esperam ser entretidos pelos professores. Os fundadores da democracia esperavam que o sufrágio universal significasse uma apresentação sóbria dos assuntos ao povo que as absorveria sobriamente. Entretanto, um dos desenvolvimentos mais recentes é a colocação de *slogans* políticos apresentados com um coral de *jazz* e a apresentação no palco de quadros políticos que causariam inveja aos imperadores romanos. No centro desses entretenimentos está o próprio símbolo da diversão, o homem-deus, o herói e o totem da civilização moderna, o astro cinematográfico.

As técnicas teatrais, crescendo desordenadamente, apoderaram-se de setores da comunicação pública, principalmente nos países onde o industrialismo e a mecanização foram mais longe. O Exército da Salvação começou a aplicar métodos de diversão de massa à religião, e os visitantes do Los Angeles Temple de Aimée Semple MacPherson sabem até onde chegou a idéia desde os dias do General Booth. Nathcliffe e Hearst perseguiram a mesma arte na política e Goebbels dirigiu sua habilidade para uma indústria. Uma reunião nazista, onde massas de soldados saudavam, aplaudiam e cantavam a um sinal, quando a música, o espetáculo e a oratória combinavam-se em um *gesamtkunstwerk* macabro e onde o próprio mestre tragicômico representava sistematicamente sobre os preconceitos de grupo e reações comandadas — esta foi ao mesmo tempo a apoteose e a nêmese do entretenimento.

O entretenimento representou quase que a morte de todas as artes. Como poderia a música ter esperanças de sobreviver às investidas da popularização? Qual o espaço que existiria para Beethoven num mundo onde centenas de *comunicadores* tornam sua música "mais divertida" retirando-lhe a individualidade? Como a literatura poderia sobreviver ao *Saturday Evening Post*? Recentemente, um colaborador dessa revista defendia-se com a argumentação de que Shakespeare também foi um escritor popular, que não tinha medo de utilizar como material os clichês absurdos das convenções correntes. Os grandes escritores, continuava, surgem da escola da escrita comercial, não da sociedade. A imbecilidade da observação é um por cento verdadeira pelas cores da plauseabilidade e, enquanto a crítica permanece não sendo verdadeira historicamente, não pode ser facilmente dispensada. Mas a história dá as respostas e estas são pertinentes ao nosso tema. Ser popular em uma cultura aristocrática, como na Grécia antiga ou na Inglaterra elizabethana, é um assunto muito diferente de ser popular em uma cultura de classe média. Como o Doutor Johnson, nossa crítica suspeita daqueles que não escrevem por dinheiro. Tudo depende do que lhe pedem em troca. Para ganhar o seu sustento, Shakespeare tinha, por exemplo, que adquirir uma linguagem literária altamente complexa, muito acima da que estava em uso em sua nativa Stratford; para ganhar o seu, o moderno escritor do Posto tem que desaprender qualquer coisa que possa ter aprendido dos clássicos, ou das profundezas da experiência pessoal, e adquirir o jargão vulgar, somente preenchido pelo vácuo, que maltrata a sensibilidade educada.

Este é apenas um entre vários fatores, mas permite-nos uma visão ligeira das diferenças entre as culturas elizabethana e moderna. O industrialismo, o capitalismo e o movimento democrático criaram uma situação cultural sem precedentes; seus problemas são o assunto de toda a literatura antiindustrialista, anticapitalista e antidemocrática que os amantes das artes têm escrito nos últimos cento e cinqüenta anos. A essência do assunto é que a extensão da literatura, chegando até à grande maioria previamente iletrada, criou não uma nação de filósofos, mas uma nação de leitores de jornal. Nesse contexto, a popularidade toma um novo significado.

A popularidade é um termo muito flexível e um critério impossível. Os dramas medieval e chinês são "populares" na medida em que atingem uma população totalmente iletrada; o "popular" Post é lido por muitos universitários e talvez, dificilmente, pelas classes menos educadas, para as quais já é suficiente a leitura dos "quadrinhos" e as publicações escandalosas. Os escândalos são "populares"; Somerset Maugham também é. A diferença só pode ser apreciada por aqueles que reconhecem a estratificação cultural que tem ocorrido nas gerações mais recentes. Enquanto as mudanças ocorridas nas mecânicas da comunicação e a promoção de idéias democráticas e religiosas nos tempos modernos têm aproximado os homens, outras forças têm-nos afastado. Quase que nem seria preciso mencionar as políticas nacionalistas, a economia imperialista e a ideologia racial. A mesma tecnologia que aproximou os homens através do transporte mecanizado, e do telégrafo faz com que fiquem separados pelos métodos com que isso é feito, pela produção em massa. O tipo de homem criado é o que foi retratado por Charles Chaplin em *Tempos Modernos*.

Não há necessidade de nos entendermos sobre o assunto geral da cultura de classe média. O fato é que, se as novas condições apresentam algum significado para a cultura como um todo, apresentam um significado ainda maior para o drama, que mostrou uma ligação mais próxima com o povo, possivelmente, mais do que todas as artes. Nas épocas que antecederam a instrução generalizada, o drama, juntamente com o sermão, formava o grande laço entre a cultura verbal e o povo; lemos constantemente em livros escritos sobre o drama que este é a menos esotérica e a mais democrática das artes. Os críticos dramáticos nunca se cansam de afirmar que o grande drama pertence ao povo, e que a obscuridade assim como a "raridade" ficam deslocadas no palco; os teóricos do drama insistem no caráter comunal da experiência teatral e citam LeBon e a psicologia da multidão. Muito bem. Mas o que acontecerá ao drama em uma época como a nossa quando o gosto popular é ridicularizado, quando o "entretenimento" tem um monopólio da atenção do público, quando o capital ganancioso controla da mesma forma a produção e o consumo? Os escritores simplistas repetirão que a arte, especialmente a arte dramática, é sempre uma adaptação das intenções de um artista à vontade popular. Mas, como já disse, tudo depende do que é pedido: se o que o público ou o plutocrata exigem for degradante, não teremos então a arte dramática; isto é o que acontece na Broadway em nossos dias. Podemos afirmar que o drama depende de uma platéia, da experiência humana comum, da psicologia das massas; mas existem multidões e multidões. Existe uma diferença entre uma platéia de atenienses em uma época em que os cidadãos atenienses representavam, como ouvimos dizer, um dos pontos mais altos do desenvolvimento humano e social, uma platéia para quem uma peça representava um ritmo importante, e uma multidão de pessoas mal-educadas do século vinte, que têm se sujeitado há anos a idéias semi-prontas e sensações baratas.

Neste ponto, alguém poderá dizer que, na época em que o drama floresceu, nem sempre as platéias seriam pericleanas. Muitas vezes eram iletradas ou frívolas, ou ambas. Quando o público de Stanislavsky mudou, passando das sofisticadas classes superiores da época do Tsarismo para o campesinato ignorante e o proletariado do início dos anos soviéticos, esse diretor muito aristocrático, depois de uma apreensão inicial, ficou encantado com a espontaneidade e a inteligência que apresentava, mesmo quando representava *O Jardim das Cerejeiras*. Tais fatos provam que mesmo uma platéia ignorante pode apreciar uma boa peça. Mas não revelam até onde essa platéia compreende a peça que está sendo levada, nem nos ajudam a estabelecer o que para nós é o problema maior, o problema não do ignorante ou do iletrado, mas o do semiliterato, aqueles que possuem um conhecimento pequeno, o que é muito perigoso, os leitores de leitura barata e da imprensa de Hearst e do Saturday Evening Post. Hoje em dia tornou-se quase que inconcebível a idéia de que qualquer drama possa satisfazer os cânones da crítica mais exata e ainda ser popular. Já no século dezenove, Matthew Arnold perguntava-se se o drama tinha se tornado uma impossibilidade. A vulgarização e conseqüente estratificação social da cultura tinham ido tão longe, parecia pensar, que a sociedade britânica moderna, em particular, não tinha a homogeneidade que o drama requer. Alguns críticos enfrentaram a situação, diminuindo suas exigências. Passam a considerar os críticos exatos, exatos *demais* e ocasionalmente explodem em reclamações contra os intelectuais, os estetas, os sofisticados e os círculos sociais. Mais desconcertantes ainda são os argumentos daqueles que, ainda que desprezando a mediocridade, ainda estão relutantes a tirar conclusões revolucionárias.

Theatre Arts, a única revista teatral de renome nos países de língua inglesa, freqüentemente publica essas discussões. Um de seus escritores mais inteligentes, George Beiswanger, chega a nos desencorajar até de *tentar* arranjar um lugar para o drama na América. O drama, observa, tem um pequeno passado e um pequeno presente aqui e não existe nenhum motivo para se supor que terá algum futuro — "o que poderá ou não ser muito mal", acrescenta; "afinal de contas, não existe qualquer compulsão moral para que nenhum tipo ou ramo da arte continue a existir, não é mesmo?" O senhor Beiswanger acredita que o *vaudeville* ocupará o lugar do drama. "Uma obra-prima" como *Oklahoma*! possui uma "perfeição", que tem profundas "raízes subconscientes". Finalmente, a obra de arte composta triunfou:

> "Existe um palco em nossos dias, no qual todas as artes teatrais unem-se em uma combinação feliz para produzir um teatro que é simples, amplo, sem qualquer tensão ou luta interior. Refiro-me novamente ao teatro musical, aos triunfos naturais da imaginação do teatro americano, como *Lady in the Dark* e *Oklahoma*!. Saibam que não são nem Shakespeare, nem Eurípedes, nem Dante. Mas estão bem próximos de ser Aristófanes ou Molière. Cada vez mais aproximam-se da ópera. E são nossos mesmos, expressões genuínas do temperamento americano, reflexos honestos do que somos. Uma época não pode lutar contra si mesma. Tem que fazer o teatro que lhe é possível..."

Aqui temos um wagnerianismo revivido e jazificado que não omite o nacionalismo e o amor à terra de Wagner nem sua crença na inevitabilidade histórica do seu sucesso. Fica-se tentado a enfrentar declarações com declarações, respondendo diretamente: *Oklahoma*! não tem a mesma classe que um *Tartufo*, a comédia musical comercial *não* se aproxima da grande ópera... E o que pode uma era fazer a não ser lutar consigo mesma? Os grandes pensadores da época moderna são os grandes lutadores contra a época moderna. Uma época pode e deve lutar contra si mesma.

Mas o aspecto da argumentação de Beiswanger que mais nos interessa aqui é menos fundamental. Beiswanger adora o canto, a dança e o *décor* que existe no *élan* do espetáculo teatral que, embora indescritível, pode ser ainda mais forte para a experiência de uma pessoa do que as simples palavras de muitos dramaturgos. Ele chama o trabalho do dramaturgo de *script*, seguindo o costume profissional e é, segundo ele, a simples sombra da realidade teatral. O modo de olhar as coisas empregado por Beiswanger é sintomático. Suas observações nos lembram do fato de que o wagnerianismo popularizado é provavelmente a teoria dramática mais espalhada, ou que apresenta mais preconceitos, de nossos dias. A idéia é que o teatro é principalmente uma arte músico-visual, uma arte do espetáculo, do movimento, da melodia. É o *ballet*, é a ópera. Mas não é o drama. O ator nunca está a mais de um passo do bailarino. A unidade e o caráter são impostos sobre sua obra de arte composta por um artista-diretor.

Desde o declínio do Naturalismo zolaísta, tal teoria sustentou o empenho teatral mais aventureiro que já vimos. Mas, para não colocar toda a responsabilidade dessa teoria sobre os ombros do senhor Beiswanger — que aliás não subscreve todos os artigos dessa doutrina — podemos chamá-la de *teatralismo*. Ela se reporta a Max Reinhardt, que tornou o diretor teatral um ditador artístico no mundo do drama (embora, como os ditadores na política, fosse submetido à aprovação dos homens de dinheiro). Max Reinhardt começou como ator e, quando virou-se para a ditadura dramática, a princípio produziu as peças que foram aprovadas por seus bons instintos de ator: apresentou 'Wilde, Maeterlinck, Wedekind e Strindberg a um grande público. No entanto, o teatralismo desviou-o desse caminho a ele então apresentou, a um público ainda maior, *O Milagre* e um Shakespeare com elefantíase. O nome de Gordon Craig tem que surgir aqui novamente. Onde Reinhardt elevava o diretor, Craig elevava o cenógrafo acima do dramaturgo e, em um de seus vôos mais vigorosos de teatralismo, conseguiu subordinar os gênios gêmeos de Ibsen e da Duse à sua megalomania.

A contestação final de Craig foi que muitos de seus desenhos não poderiam ser executados; não passavam de fantasias pretensiosas. O teatralismo de Reinhardt acabou por fazê-lo perder o contato com o drama e o de Craig, por fazê-lo perder o contato com o próprio teatro. O círculo tinha se fechado.

A visão teatralista é ainda mais suspeita em sua relação com o ator. Naturalmente é reconfortante reconhecer mais uma vez que a arte de representar é semelhante à dança, ainda que a devoção dos atores quanto às análises psicológicas não devam ser interpretadas como uma fantasia temporária do realismo do século dezenove. Desde os gregos até Ibsen, o ator tem representado, pela elocução assim como pelo movimento, o caráter e o destino humanos. Não existe qualquer motivo aparente para que ele deva esquecer a riqueza de sua herança mesmo que seja pela grandeza da origem na dança. Quando o drama absorve o caráter abstrato da música pura ou da dança pura, deixa de ser drama; quando, querendo fazer uma conciliação, tenta combinar o abstrato com o concreto, invariavelmente são ele e as palavras quem sofrem. As palavras são o elemento mais fraco de *Oklahoma!*. São o ingrediente mais fraco no resultado wagneriano, embora Wagner tenha se resguardado contra o enfraquecimento de sua obra, projetando o máximo possível de drama em sua música.

Os teatralistas tentam fazer um drama sem a ajuda de um dramaturgo. Mesmo onde o teatro de alto nível tem tido maior destaque — como na Rússia Soviética e na Alemanha de Weimar — encontrava-se mais abundância de talento teatral e técnico do que de dramático e criativo. Dramaturgos como Georg Kaiser dificilmente teriam existido sem a ajuda das montagens modernas; a pobreza desse tipo de imaginação justifica que um crítico fale de *scripts* e libretos. Há vinte anos, dúzias de livros anunciavam um renascimento teatral que, ou tinha acabado de nascer na Rússia ou na Alemanha, ou estava para florescer na América e na Inglaterra. A evidência de tal renascimento se encontrava principalmente na qualidade da direção e nos cenários; dez anos mais tarde passou a ser encontrada na filosofia social do autor, sobretudo em seu esquerdismo. Muitas montagens apresentadas nessas décadas igualaram ou sobrepujaram *Oklahoma*! e mantiveram também uma certa seriedade, pelo menos de intenções. *Oklahoma*!, por não ser absolutamente ortodoxa, representa o experimentalismo das décadas anteriores numa versão degradada (já que as crianças e afirmações daqueles anos caíram fora de moda), à altura das "culturas medianas". Não possuindo a seriedade de propósitos, a honestidade de perspectiva, a originalidade das antigas experiências, *Oklahoma*! proclama a falência do teatralismo.

Já formulei uma verdade, que poucos se importaram de afirmar, nos seguintes termos: *um drama não verbalizado é um drama não dramatizado*. O dramaturgo não só faz um plano de procedimento, ele cria e realiza uma obra de arte que já está completa em sua cabeça — exceto por sua reprodução técnica — e que exprime, através da imagem verbal e do conceito, uma determinada atitude diante da vida. Ele é um escritor e um poeta antes de ser um músico ou um coreógrafo. Wagner bem nos demonstrou que muitos elementos dramáticos podem estar incorporados à música orquestral; o cinema mudo nos revelou o quanto pode ser feito somente com o elemento visual; mas, se somarmos Wagner a Eisenstein e multiplicarmos por dez, mesmo assim ainda não teremos um Shakespeare ou um Ibsen. Isto não significa que o drama seja *melhor* que a música, a dança ou as artes visuais. É diferente.

A comparação de um *script* com um roteiro musical é válida, na medida em que o espetáculo é a forma de apresentação de ambos; é verdade que a função do diretor é a mesma do maestro, ou seja, ser completamente fiel e seguidor do compositor. No entanto, se a comparação for submetida ao duro teste da experiência comum, verificar-se-á que é manifestamente inexata. Mesmo um músico profissional não lerá partituras com tranqüilidade e prazer; mas, desde a nossa infância, temos apreciado os *scripts* de Shakespeare, por mais nebulosos que sejam. Devemos abandonar esse prazer por causa das investidas de teóricos freqüentemente tão pouco acadêmicos?

Aqui nos confrontamos com o já antigo tema de comparar a leitura de peças com a prática de vê-las no teatro. Os porta-vozes das "artes teatrais" prestaram bom serviço quando nos garantiram que bom drama significa sempre bom teatro e que, portanto, deve ser *representado*; mas o senhor Beiswanger quase põe a perder essa teoria quando argumenta que o bom teatro é sempre um bom drama ou que, se isso não acontecer, o drama não tem a menor importância. Os defensores das artes do teatro estão infectados pela comercialização do teatro, pois se esquecem de que todas elas são meios para um fim: a apresentação correta de um poema. Não precisamos dizer que um poema dramático é um tipo especial de poema; que o poeta dramático precisa visualizar a ação no palco em todos os seus detalhes; e que existe poesia não-dramática, como os teatralistas estão sempre nos recordando; devo lembrar-lhes — para que não terminem por jogar fora a poesia também — que existe apesar disso a poesia *dramática*. Mas a poesia que é dramática, tendo sido feita para a garganta humana e dirigida para o coração e a mente humanos, só pode ser lida. O que devemos dizer de peças teatrais que se revelam de tediosa leitura? *Oklahoma*! não é bom exemplo disso? Se é, é confortante saber que as peças de Shakespeare, Congreve, Molière, Ibsen e Shaw não são. Mesmo O'Neill, o príncipe dos melodramaturgos, é altamente legível. Parece que a dicotomia do teatral e do dramático é questionável. Os dramas que se destinem apenas à leitura e muitas vezes nos são oferecidos como exemplo supremo de *leitura dramática*, raramente são bons poemas por qualquer parâmetro, e, portanto, raramente constituem boa leitura; no entanto — para nos confundir ainda mais — um exemplo clássico desse gênero, a peça *Becket*, de Tennyson, foi uma favorita do mais teatral e teatralista dos gênios, Henry Irving.

O que se encontra por trás do teatralismo? A dicotomia do teatro e do drama existiu desde o século dezoito. Como o público estava estratificado no que agora chamamos de "intelectuais" e "simplórios", o teatro também foi dividido dessa maneira. Enquanto Iffland e Kotzebue achavam fácil divertir o público com suas historinhas baratas, Goethe aprendeu a olhar para o teatro e a servi-lo, mesmo que com um certo desdém, e, quando a amante do duque insistiu para que ele fizesse uma peça onde um cachorro representasse, Goethe abandonou o teatro para sempre. A geração mais jovem dos escritores alemães (e eu escolho a Alemanha, porque era naquela época o país onde o teatro era mais florescente) transformou a literatura na antítese do drama. Acompanharam Goethe escrevendo peças complicadas demais para uma montagem; mas não possuíam o seu gênio e a peça literária passou a representar, a partir dessa época, uma coisa aborrecida e pedante. Nessa situação, como na nossa de hoje, o necessário seria uma reafirmação do que é essencial, em matéria de drama. Dois outros alemães, Otto Ludwig e Friedrich Hebbel, forneceram essa afirmação nos anos quarenta e cinqüenta. Apesar de esses dois soberbos dramaturgos e teóricos serem antagonistas, tinham uma meta em comum: partir de um drama de artifício para um ainda não nascido drama de substância. Desde então, todo dramaturgo sério teve que enfrentar o fogo daqueles que temiam que ele fosse teatral demais para ser poético e daqueles que temiam que fosse poético demais para ser teatral. Em nossa própria época, T. S. Eliot foi provocado pelo antipoético William Archer a reafirmar que a poesia não é necessariamente antidramática. Bertolt Brecht foi ainda mais longe ao negar que o verso lírico e o narrativo estejam necessariamente fora de lugar no palco.

Nas artes, assim como na religião, uma reafirmação única, dupla ou tripla nunca é demais, e hoje precisamos nos lembrar do que é essencial mais do que nunca. Tenho discutido que, hoje em dia, a parte do diabo tem sido representada pelo teatralismo, que já penetrou desde a Broadway até as publicações literárias. É claro que uma peça é uma peça, mas este axioma simples — que é a única verdade por trás do teatralismo — não deveria precisar de tanta promoção. Estudos, como o de Stark Young, sobre os valores artísticos das artes subsidiárias do teatro, são úteis se tivermos o mesmo senso literário do senhor Young. Hoje vemos os resultados da colocação da ênfase nas artes teatrais — em cada instrumento em separado ou no maestro, mas não na composição. Depois de uma apresentação tocante do *Rosmersholm* na Escola Dramática de Yale, ouvi os estudantes teatrais comentarem tudo, menos o texto e o significado de Ibsen. Os rapazes e moças sabiam discursar sobre a iluminação, o guarda-roupa, o cenário, a atuação e a representação, mas parecia que o que estava sendo iluminado, vestido, decorado, representado e dirigido não tinha a menor importância. Os livros de dramaturgia continuam sendo maus. A crítica, se é que existe, é impressionista ou inspiracional e podemos ler sentimentalismos evasivos como: "A melhor crítica de uma peça é a sua montagem." A crítica não é um substituto da montagem; deveria ser um pré-requisito para todos os participantes de uma montagem. O Drama foi agora relegado para os colégios, mas nossos professores modernos freqüentemente são mais antiacadêmicos do que a própria Broadway. Os produtores amadores que têm a oportunidade de apresentar qualquer peça independente da bilheteria, produzem voluntariamente pecinhas comerciais, semelhantes às da Broadway, na crença patética de que é este o verdadeiro teatro e não simples literatura.

Quais são as coisas básicas para as quais deveríamos retornar e quais as conclusões revolucionárias para as quais somos impelidos? Já disse que o drama é o mais exigente de todas as artes e, quando pensamos na escala comum e nos textos comuns, isto é inegável. Ainda é útil lembrar-se do que Goethe afirmava ser o essencial no teatro: duas tábuas, quatro barris e um punhado de atores. Em alguns aspectos o teatro é incrivelmente complexo e permanecerá assim; em outros é simples no mais alto grau e os teatralistas vestiram uma camponesa com o garbo de uma cortesã. Otto Ludwig tornou o pensamento de Goethe um pouco menos simples, quando disse que o drama consiste em unir as duas artes da poesia e da atuação. Duas artes; e essas não incluem as artes da direção e da cenografia. *O dramaturgo é um poeta* — isto é, um escritor com imaginação, em verso ou em prosa — *que transmite sua obra através de declamadores que gesticulam.* Prestem atenção nesses elementos simples e serão capazes de manter a distinção essencial entre o drama e o espetáculo simples dos filmes mudos. O cinema falado é diferente. Pode existir drama na tela falada, embora a tentativa de eliminar a atuação dos filmes seja um dos elementos não-dramáticos que os distingue do verdadeiro drama. Naturalmente existe representação na maior parte dos filmes, mas as partes "normais" são exibidas apenas por astros que se apresentam com diferentes trajes. No palco, um "papel normal" também é transmitido através da própria personalidade do autor, mas o interesse da sua representação reside no compromisso existente entre ele e seu papel (a síntese seria uma metáfora melhor), na prática de um ofício que encaramos como tal. Eventualmente, a tela pode desaprender seu não-ilusionismo, mas o palco ainda apresenta imensas vantagens para uma representação não-ilusória, que surgem do contato "psíquico" entre o ator em carne e osso e seu público.

Hollywood tem sido competente de vários modos, mas nunca conseguiu atender às duas necessidades básicas do drama: é contra a imaginação poética e não deixa os atores representarem. (Um feito como a atuação de Victor McLaglen em *O Delator* é um acontecimento raro). Mas deveria ser dramático o cinema? Todos conhecemos os argumentos dos ilustres críticos de cinema: peças não devem ser transferidas para a tela diz a lenda, porque ela desenvolverá suas próprias formas artísticas de acordo com suas próprias potencialidades. Não pode haver objeção a essa linha de pensamento, mesmo suspeitando de um preconceito antiliterário — que é um preconceito contra a própria cultura — e que está novamente a caminho. Somente devemos acrescentar a pergunta: quais *são* as potencialidades do cinema falado? Elas diferem das do filme mudo pelo acréscimo da dimensão do diálogo — que, potencialmente, é poesia. Na realidade o cinema tem sofrido não por ser literário, mas por ser teatralista. Cada filme da MGM é um *show* de Reinhardt.

Para obter-se os elementos essenciais mais simples — uma atuação estudada e um *script* verdadeiramente dramático — é necessária uma conclusão revolucionária: o repúdio da forma pela qual o teatro é atualmente financiado e organizado, que significa, falando claramente, a aceitação de uma platéia especial, limitada. Não se trata de um plano esnobe, pois a platéia especial, limitada, pode consistir em sindicalistas, ou estudantes, ou desempregados. Pode muito bem ser uma platéia mais terrena que a da Broadway, onde a entrada mais barata geralmente é de US$1.20. O público de uma peça "popular" da Broadway não é necessariamente popular. Consiste numa classe de cidadãos que estão bem na vida, que insistem em sua dieta habitual; se chegam a gostar de um prato fora do comum, (como reparei numa apresentação da peça *The Skin of Our Teeth*) é por motivos equivocados. Mas as platéias provincianas não são muito melhores. Muitos grupos amadores que começaram com as melhores das intenções, logo se submeteram às pressões e começaram a fazer peças da Broadway. Nessa altura, o teatralismo é visto com suas verdadeiras cores: é uma racionalização "intelectualizada" de um gosto "simplório" no drama; como os eruditos são agora todos teatralistas, não existe ninguém a quem se possa encorajar. Pode-se estudar drama durante anos nos departamentos de drama e ainda não se ser capaz de diferenciar uma peça boa de uma ruim. Preferir Wedeking a Maxwell Anderson, poderia ser considerado um esnobismo ultrajante por vários professores (se é que ouviram falar de Wedekind). Naturalmente os problemas de um departamento de escola dramática são peculiares. O tipo de estudante que "escolhe" estudar drama raramente está preocupado com a imaginação de um Shakespeare ou de um Sófocles, por exemplo. Trata-se freqüentemente de um exibicionista ou de um aspirante a astro de cinema. No entanto, continuo a insistir na idéia do colégio de drama nesta discussão, porque estou convencido de que as universidades são dos poucos lugares onde alguma coisa ainda pode ser feita. Em algumas universidades, muito já foi feito. Mas não em muitas. Passei algum tempo num dos colégios experimentais de arte dramática do país e, para meu sofrimento, vi produções de *Outward Bound*, de Sutton Vane, *Twelve Pound Look*, de Barrie, e piores. Ai de mim!

Já tentei demonstrar em outro capítulo que Henrik Ibsen, o chamado pai do drama moderno, nunca foi mais poeta do que em suas últimas peças em prosa, que são altamente subjetivas e obscuras. Se acompanharmos a história do drama de alto nível desde Ibsen, descobriremos que a maior parte das peças surgidas é representada por obras destinadas a uma minoria, escritas para teatros pequenos, exigindo de seu público uma sofisticação considerável, conhecimento e cultura, bem como, ainda, um domínio da política, da economia, da filosofia, ou da religião, que os leitores das revistinhas populares não se dariam ao trabalho de folhear. Depois de Ibsen surgiu Strindberg, que fundou o Teatro Íntimo em Estocolmo e que, inspirando-se um pouco em Reinhardt, inventou o teatro de câmara, em analogia à música de câmara; o prefácio que escreveu para *Senhorita Júlia*, um documento tão importante para o estudante do teatro moderno quanto a *Poética* de Aristóteles, assim como sua dramaturgia, delineiam os princípios de uma nova arte. As grandes organizações, pelas quais temos alguma espécie de drama moderno — o Théâtre Libre, Freie Bühne, Independent Theater, o Abbey Theater, o Teatro de Arte de Moscou, Provincetown Players —, eram todas organizações feitas para minorias e, mesmo assim, nem todas fizeram muito sucesso como tal. Apresentar obras-primas modernas num pequeno teatro, em condições improvisadas diante de um bando de entusiastas, está bem dentro do espírito dos dramaturgos modernos. É algo que realmente funciona. Aquelas pessoas que vão para a academia com o objetivo de estudar os esquemas adotados pela Broadway são as que falham.

II

Tendo como meta a montagem de boas peças, e tomando a economia atual do teatro pelo que ela é, somos conduzidos ao *pequeno teatro* como se estivéssemos indo para casa. O termo engloba todos os tipos de teatros pequenos que escolhem a produção de peças boas, ignorando a competição com as casas comerciais. Pode ser um teatro de repertório permanente, que representa o ano inteiro profissionalmente. Pode ainda limitar-se a umas poucas montagens organizadas por profissionais em seu tempo livre. Pode ser o *hobby* de amadores. Pode ser parte de um *curriculum* colegial. Todas essas formas de teatro não-comercial estão se formando em número crescente nos últimos sessenta anos, como um protesto contra o teatro comercial. Na Inglaterra e nos Estados Unidos, a eliminação virtual dos teatros de província, substituídos pelo cinema, foi o maior desafio que o teatro não-comercial tem enfrentado. E esse desafio foi enfrentado em centenas de cidades.

Embora em muitos lugares os resultados tenham sido encorajadores, pelo menos durante algum tempo, no final, poucos dos pequenos teatros foram governados por uma devoção intransigente ao drama. Vivemos numa sociedade onde o dinheiro governa tanto as mentes como os corpos dos homens. Aqueles que não são controlados economicamente pela Broadway ou por Hollywood são atraídos e dominados espiritualmente. Muitos pequenos teatros sucumbiram. Alguns, com maior ou menor sinceridade, põem a culpa nas platéias. Outros desenvolvem argumentos encomendados para o que estão fazendo. Os pequenos teatros tornaram-se elos de uma cadeia que tem seu quartel-general na cidade de Nova York. Um dos administradores de um pequeno teatro que conheço recusou-se a ler o manuscrito de uma peça inédita, com a observação de que, se fosse boa, teria sido montada na Broadway. Se compararmos os programas de qualquer pequeno teatro que conheçamos com os do mesmo teatro há vinte anos, veremos, nove em cada dez vezes, que ouve uma deterioração.

Isto é desencorajador. Tantas coisas no teatro são desencorajadoras, que qualquer homem de juízo desistiria. Mas o teatro é uma *femme fatale* e àqueles que sentem o seu fascínio, a pergunta "o que deva ser feito?" tem que ser feita sem cessar, e perpetuamente respondida em tom positivo.

Se o problema for implantar um pequeno teatro que só tenha meta totalmente artística, então um dos melhores lugares para fazer essa tentativa, nos nossos dias, é o colégio ou a universidade. Não infiro, como já disse anteriormente, que nesses lugares tudo vá bem. Mas os problemas das universidades são *menos* insolúveis do que os do mundo comercial. Um distrito pode não ser capaz de manter um pequeno teatro por falta de recursos ou por falta de interesse na arte "intelectualizada". Num distrito, o problema econômico será sempre importante de uma maneira ou de outra. Esquecendo-se de que Cristo e que o Provincetown Players nasceram em estábulos, as pessoas constroem teatros luxuosos e depois queixam-se de que seu público é pequeno demais para mantê-lo. Com poucas exceções, os pequenos teatros locais ou vão à falência ou vão para a Broadway. O mesmo acontece com os teatros de *avant-garde* de Nova York. O teatro de colégio, por outro lado, pode ser independente de interesses financeiros ou do público em geral. Naturalmente pode também falhar por causa de estupidez ou de medo. Mas que empreendimento humano não poderia? Não devemos presumir que possa existir menos estupidez e medo nas universidades do que em qualquer outro lugar? Um dos fatores presumíveis a favor do teatro em colégios é, certamente, que os colégios existem para o encorajamento do bom gosto e da inteligência.

A receita para um Departamento Dramático ideal é que o colégio ou universidade escolham, como diretor, um homem que respeite e compreenda a arte dramática antiga e moderna e que lhe dêem um poder absoluto. Depois de algum tempo, ele poderá ser dispensado se não for aprovado; durante o período em que estiver na direção, deverá ter o controle total, não sendo limitado nem pelo gosto local, nem pelos estudantes. Que tipo de programação nosso diretor ideal deverá encaminhar? As idéias para um repertório perfeito variam e não existe nenhuma necessidade de se estabelecer um sistema no vazio. Podemos até nos aventurar na espécie oposta de generalização e declarar que *nenhum* esquema rígido é desejável. Um teatro colegial não deveria, por exemplo, dedicar-se totalmente a montagens de Shakespeare, como a Sociedade Dramática da Universidade de Oxford tem feito. Nem seria aconselhável limitar-se a peças novas, como fez o Théâtre Libre. A função principal do Théâtre Libre foi ajudar os jovens autores que poderiam mais tarde brilhar nos palcos comerciais. Mas teve sorte de acabar pertencendo a um movimento significativo da história do drama. Um teatro colegial que tentasse competir com o teatro comercial, sem dúvida alguma acabaria montando peças estudantis que pouca coisa fariam para os atores ou para a platéia. Deixar que os alunos escrevam suas peças não deveria ser proibido; mas, pelo menos, não deveríamos vê-las montadas muito freqüentemente.

O teatro colegial deve ter o cuidado de excluir totalmente, como princípio, qualquer coisa que pertença ao comercialismo da Broadway assim como também os esforços bem-intencionados de algum amigo nosso que tenha escrito uma peça. Escolhendo uma grande área da literatura dramática para nosso teatro de província, podemos demarcar quatro setores: primeiro, obras-primas do drama oriental e da Grécia antiga até o século dezoito; segundo, a montagem de peças novas que tenham mérito evidente ou que representem uma possível importância como experiência; terceiro, montagens do repertório moderno desde Büchner, que, embora não sendo necessariamente novo, ainda continua sendo bastante desconhecido, e a grande parte do drama que este livro tentou descrever; e quarto — a única parte onde o mérito não representa a maior consideração — pode consistir em peças de interesse histórico, porque o teatro colegial é o único lugar onde podemos ainda ver peças de um passado mais remoto que não sejam obras-primas. Dentro desses quatro campos, a escolha das peças obviamente será governada por várias considerações práticas como as possibilidades do palco disponível e o número, a qualidade e a natureza dos atores que temos. Além dessas escolhas ditadas pela necessidade ou pelo bom senso, tenho apenas uma recomendação de ordem geral a fazer: que sejam escolhidas peças que teríamos poucas oportunidades de ver de outra maneira. Isto significa evitar guiar-se por programas antigos e por antologias dramáticas escolares, que não só afastaram gerações de estudantes por suas colunas duplas de personagens, como também estabeleceram uma espécie mortal de ortodoxia crítica, através da reedição infindável dessas mesmas peças. A adaptação de um conto será terminantemente proibida, a menos que, através de uma metamorfose, o ponto tenha se tornado uma peça por direito...

Seria um prazer elaborar um plano para o teatro de uma universidade. Mas o material já é suficiente para minha intenção atual se conseguir tornar claro que tipo de teatro de minorias pode existir aqui e agora, sem termos que esperar por uma revolução social ou por uma segunda vinda do Senhor. Resta a considerar onde o teatro minoritário se ajusta em um esquema mais amplo das coisas.

Sei por experiência própria que tipos de objeção meu plano levantará; é "antidemocrático", é dirigido a uma minoria superior. O teatro não é uma arte que deve ter uma função geral e popular? A primeira resposta que podemos dar a essa pergunta é a declaração de Oscar Wilde: "A arte nunca deveria tentar ser popular. O público é que deve tentar tornar-se artístico." Ou, como disse Tchekhov numa de suas deliciosas cartas: "Não se deve baixar Gógol para o povo, mas elevar o povo ao nível de Gógol." Nas popularizações dos clássicos, perpetradas por Hollywood, vimos as conseqüências das artes tentando ser populares, do rebaixamento de Gógol ao povo. Mas posso imaginar alguém dizendo: "O que você está fazendo para elevar o povo ao nível de Gógol? Parece estar principalmente ocupado com o próprio Gógol e com aqueles que *já* se encontram nesse nível. E os outros?" Uma resposta que podemos dar a isto é que a cultura não pode ser imposta às pessoas mais do que a democracia. Ela não pode ser imposta por um mestre, porque democracia significa que o povo não tem mestres. Ela se possui. A cultura significa que o indivíduo se possui; a cultura passa a fazer parte do homem pelo treino, pelo hábito e pela vontade. Foi por isso que Wilde disse: "O público deveria tentar tornar-se artístico," e não: "O público tem que ser tornado artístico."

Existem outras dificuldades. Muitas pessoas que falam em elevar as outras ao nível de Gógol não estão elas mesmas nesse nível ou, se estão, passam a rebaixar-se ao nível daqueles que estão tentando elevar. Conseqüentemente, nenhuma elevação acontece. Não se pode elevar os outros acima do nosso nível. E se existem pessoas que conseguem alcançar o nível da excelência, devem permanecer tão próximas desse nível quanto possível. Nenhuma concessão deve ser permitida. Falar na elevação das massas é mera demagogia na boca de um homem que não afirma — pelo menos declaradamente — ser superior. Sem uma existência já estabelecida de padrões de excelência, sem a existência estabelecida da cultura minoritária, nenhum desenvolvimento geral é possível. Sem a aristocracia, não existe a democracia.

Se já possuímos um pequeno teatro com o mais elevado padrão artístico, já podemos falar também de um Teatro do Povo. O último tem que seguir o despertar do primeiro. Na mesma carta em que Tchekhov ridiculariza a idéia de rebaixar Gógol para o povo, ele escreve: "A propósito de teatros populares e literatura popular — tudo isso é tolice, balinhas para enganar o povo." Nossas artes cênicas e cinematográficas "populares" de nossos dias podem atestar como isso é verdadeiro. Por outro lado, quando Tchekhov escreveu sobre os teatros de Moscou, disse: "Já existem teatros suficientes para a *intelligentsia* e a classe média em Moscou, e, se existir a necessidade de um teatro adicional, será um Teatro do Povo." O ponto principal desta afirmação não é que os escravos mereçam ter seus circos enquanto *os aristoi* possuam seus templos elevados, mas que um Teatro do Povo será uma fraude se não for guiado pelo bom gosto e pela inteligência.

Mas não sejamos otimistas em apoiar a idéia de que um Teatro do Povo que, como os pequenos teatros, existirão fora da órbita do teatro comercial. Se desejamos esperar qualquer tipo de futuro democrático, devemos desejar eliminar a oposição dos filisteus quanto à cultura minoritária, e, ao mesmo tempo, ajudar o povo a elevar-se ao nível de Gógol. Elevá-los, como já disse, é impossível. A função da educação é auxiliar os homens a se elevarem. Mas para alcançar este fim, o Teatro do Povo é fundamentalmente diferente do pequeno teatro. Enquanto o pequeno teatro almeja manter os padrões mais elevados, o Teatro do Povo tem a meta de elevar os padrões baixos de uma forma que seja agradável, não-ditatorial e comedida. Nesse empreendimento o Teatro Federal dos anos trinta foi um grande exemplo de pioneirismo. Seus relatórios mostram que ele não se rendeu à Broadway — como talvez o Theatre Guild tenha feito — como também não foi impopular. O Teatro do Povo é uma aventura democrática única, que só pode ser entendida como sendo uma instituição completamente diferente das instituições tanto "intelectualóides" quanto "simplistas".

Romain Rolland escreveu em seu clássico manifesto, *Le Théâtre du Peuple*, que "o primeiro requisito para o Teatro do Povo é que ele deve ser uma recreação". Nem todas as peças que servem para o pequeno teatro servem nesse caso. Dizer que a arte popular degenerou-se no "*show business*" para negociantes exaustos não é o mesmo que dizer que ele poderia ser diametralmente oposto a essa idéia, como é o *théâtre intime* do especialista dramático. Mesmo que pudéssemos tirar da noite para o dia a margarina cultural que as regras da classe média espalharam por sobre as massas, mesmo assim, aquelas pessoas, cujo interesse principal na vida não é artístico, não estariam preocupadas com as peças de uma *avant-garde* modernista. Necessariamente, a arte deverá ser uma coisa para o intelectual que dedica sua atenção profissional a ela e outra completamente diferente para o resto da humanidade. A arte, para o não-profissional, é, na melhor das hipóteses, uma recreação e um *hobby*; não pode, em conseqüência, ser exata demais. Para reconhecer-se este fato não é necessário seguir aqueles que concluem que exigir que a arte tenha um apelo mais amplo seja ainda *superior* a outros trabalhos. O menos exigente afinal de contas é apenas o menos exigente. Ainda que isto tenha que ser dito, hoje em dia devemos estar em guarda contra a fluência escorregadia e a falsa simplicidade de nossos *Oklahoma*!, devemos ainda pensar na possibilidade de uma imperfeição aceitável. Na realidade, as partes mais toscas de nossos filmes e peças da Broadway é que geralmente são as melhores. Uma arte popular mais fresca e mais rica sobrevive nos comediantes simples. Tal realidade não deve ser ignorada pelo diretor de um Teatro do Povo, que não pode ser solene ou grave. Deve espalhar o peso que possui. Sua comédia pode ser grossa sem ser vulgar, e leve sem ser desonesta. Pode ignorar as sutilezas de peças psicológicas sobre as neuroses da *intelligentsia*, como, digamos, o maravilhoso *Intermezzo* de Schnitzler. Não há a necessidade de se dizer que os pobres são realmente muito pobres nas peças naturalistas sobre a compaixão, que são principalmente endereçadas às glândulas lacrimais dos ricos.

Não. O Teatro do Povo difere do teatro comercial de acordo com a segunda exigência de Romain Rolland: "O teatro deve ser uma fonte de energia." Hoje em dia, os homens despendem uma energia tremenda nos esportes e em aparelhos e só procuram um livro ou um espetáculo quando estão cansados demais para qualquer outra coisa. Há mais de um século, Schiller queixava-se de que, no teatro, a musa "recebe em seu seio amplo os estudantes não muito inteligentes e os homens de negócio cansados, e embala o espírito em um sono magnético, aquecendo os sentidos amortecidos e sacudindo a imaginação com um movimento gentil". O rádio e o cinema aumentaram essa passividade centenas de vezes. Mas ela pode ser sacudida por um Teatro do Povo. Aqueles que assistiram a certas montagens do Federal Theater viram que até mesmo uma moderna platéia de massas pode ser tirada de sua sonolência que se tornou o tributo tradicional que o público paga pela arte.

O terceiro e último requisito de Rolland para um Teatro do Povo tem muito a ver com os *meios* empregados para aumentar a energia. Diz ele: "O teatro deveria ser uma luz guiando a inteligência." O didaticismo no teatro! Sua simples menção já é suficiente para fazer algumas pessoas roncarem agressivamente. Mesmo assim, é principalmente através de um drama com alguma *Tendenz* — ou interesse pessoal — que a energia foi insuflada nas platéias modernas. Poder-se-ia citar Reinhardt novamente. Ele não era um propagandista.

Procurava razões estéticas para quebrar a separação existente entre o ator e o público, usando uma arena no lugar de um palco com um proscênio. As possibilidades dessa experimentação tornaram-se claras em suas montagens de *Danton*, de Rolland, e de *A Morte de Danton*, de Büchner, nas quais a experiência de sua massa de atores mesclava-se com a massa de público no gigantesco Teatro dos Cinco Mil. Inadvertidamente, talvez, a força do drama político foi ali revelada. Reinhardt foi o grande fundador dos pequenos teatros e dos teatros do povo.

Antigamente, o teatro era um local violento, onde se atirava vegetais nos atores. Na França, uma peça poderia ser o estopim de greves e de crises políticas. Não levando em conta a exibição de peças como *Casa de Bonecas* e *Justiça* de Galsworthy, que estimularam legislações sociais, foi só depois da Revolução Bolchevista que o teatro — em várias partes do mundo — voltou a ser o centro da agitação social. Os livros sobre o Teatro Soviético são um testemunho desse fato. Fora da Rússia, foram ouvidos os ecos. Na montagem de Piscator de *Hoppla*! *wir leben*!, de Ernst Toller, em 1927, em Berlim, quando a mãe dizia: "Só existe uma coisa a fazer — ou enforcar-se ou mudar o mundo", a platéia jovem explodiu espontaneamente com a *Internacional*, que manteve (uma maneira bastante ambígua de mostrar sua admiração) até o fim da peça. Esteticamente muito limitado, o teatro esquerdista da América nos anos trinta às vezes fazia coro com as crenças da platéia, para acordar uma exaltação militante semelhante. Na dinâmica social extraordinária do grande teatro temos um fator que pouco tem a ver com o teatro de arte, mas que tem uma grande ligação com o Teatro do Povo.

O teatro político não apresenta apenas um interesse político. É através da política que o drama moderno ocasionalmente torna-se um Teatro do Povo. A sombra política da mensagem é assunto para uma discussão política. O que nos interessa mais é o fato de o teatro político poder, atingindo os interesses do dia-a-dia do espectador, despertá-lo de seu torpor até que ele se torne alerta, inquisidor e, depois, feliz, zangado, desdenhoso, de acordo com um plano. Isto, pelo menos, o teatro dos anos trinta da América nos mostra. Nos anos vinte, fazendo um contato vivo com a experiência diária do público mais do que declarando dogmas políticos, o Teatro Épico de Piscator fez um começo auspicioso em vários aspectos. O Drama Épico de Bertolt Brecht espera dar uma grande contribuição ao Teatro do Povo do futuro. Sua interpretação não-ortodoxa da psicologia teatral é uma tentativa de substituir o teatro do encantamento e da emoção por um teatro racional. Mas se Brecht fala de racionalismo, está muito longe de ter em mente o tipo de peça "sofisticado", difícil, que fica necessariamente limitado ao teatro de arte (como podemos citar a peça de Denis Johnston, *The Old Lady Says No!*). O que ele tem em mente é o tipo de questão racional que poderia significar muito mais para o espectador médio do que o material "não-intelectual" que o cinema nos apresenta.

Citando novamente as palavras de Brecht: "Não gosto de peças que contenham implicações patéticas. Elas devem ser convincentes como discurso dos tribunais. O principal é ensinar o espectador a chegar a um veredicto." Este é um repúdio exaltado dos entretenimentos modernos (incluindo seus produtos mais pretensiosos com suas sublimidades espúrias), que também aparecem em algumas das possibilidades do Teatro do Povo. Brecht é um dos poucos dramaturgos sérios que pensaram no Teatro do Povo como uma nova arte que não deve ser criada pela vulgarização das artes mais antigas, mas pelos meios adequados a ela. Concorda com nossos críticos jornalistas que uma peça não deva ser escrita para os literatos que discutirão seus méritos artísticos, mas para os homens comuns, que discutirão o seu assunto. O prolongamento correto de uma peça de Brecht é uma discussão sobre o assunto que ela envolve. O público não pergunta: *é boa*? ou mesmo: *o que significa*? e sim: *é verdade*? *funciona*?

O Teatro Épico no momento é um assunto para o pequeno teatro; com o passar do tempo, seu lugar provavelmente será o Teatro do Povo. Os dois tipos de teatro não-comercial, apesar de distintos, não estão completamente desligados. Se a natureza de cada um for respeitada, pode e deve haver uma troca entre eles. Até agora, o que tem acontecido é que ambos têm sofrido por se confundirem. Os empreendimentos que deveriam ter se tornado Teatros do Povo foram afetados pela política "intelectualóide" dos dirigentes que acreditavam que fossem pequenos teatros ou que apenas não compreenderam as distinções existentes entre os dois. Por outro lado, organizações que pareciam ter sido destinadas aos trabalhos do pequeno teatro vangloriavam-se de ter levado o drama para os fazendeiros do centro-oeste ou para algumas outras vítimas de seu desejo filantrópico. Precisamos fazer um esclarecimento neste ponto, para clarear a estrutura cultural da sociedade moderna.

O corpo deste livro é sobre os dramaturgos e o que têm a dizer. No prefácio e neste capítulo final, fiz um esboço do contexto atual do drama moderno. Em todos os capítulos do livro, uma atitude pedagógica — e espero que não demasiado acadêmica — está presente. Simpatizo com o provável preconceito por parte do leitor contra o didaticismo. Ninguém de nós gosta de cair nas mãos de um doutrinador. Se nos anos vinte, os homens tinham aversão a escritores por sua "irresponsabilidade" não-participante, hoje estamos tendo a nossa quota da advocacia piedosa. Uma década ou mais de propaganda intensa — vermelha, rosa, ou simplesmente religiosa

— fez com que ficássemos com muitas suspeitas de uma sublevação. Tudo o que temos a dizer é que o didaticismo ficou tão degradado e pervertido, que passamos a odiar o didaticismo em geral. Por termos encontrado veneno em nossas garrafas de remédio, passamos a encará-los com suspeita. Ou, se não duvidamos dos remédios, duvidamos de que o teatro seja um dispensário adequado. Como professor, e isto pode ser sentido, o dramaturgo encontra-se em uma posição muito fraca. O panfleteiro e o novelista parecem estar em melhor situação. O problema é que dizem que o teatro é um lugar onde as pessoas vão para se divertir. Elas guardam suas intenções sérias para os estudos. Quando resolvem ir ao teatro, ou é para assistir a uma peça de absurdo, reconhecida como tal, ou para ver um clássico como *Hamlet* (completa com Maurice Evans e tudo), que também não as molestará. Na realidade, é o que se sente, uma pessoa pode ir ao teatro por qualquer motivo, menos para clarear as idéias ou adquirir novas.

Existe lógica e muita verdade neste argumento. Mesmo assim, acho que terá uma força decisiva somente se o drama não tiver qualquer espécie de futuro. Mas embora o "teatro de idéias" se tenha desenvolvido, principalmente desde Hebbel, num sentido mais amplo, o dramaturgo tem sido sempre um pensador, um professor, ou, no jargão moderno, um propagandista. Nascido da religião grega, renascido do catolicismo medieval, o drama ocidental quase nunca conseguiu livrar-se de seu tom admonitório e de seu espírito salvador. Já vimos como o drama da classe média elevou-se das intenções de moral elevada do século dezoito. As duas idéias teatrais de Rousseau, os festivais populares e a educação através do teatro foram adotados pelos revolucionários de 1789, que abriram um precedente para os bolcheviques, com sua crença na força de propaganda do teatro. A crença na força do teatro artístico não está confinada aos dramaturgos ambiciosos. É confirmada por homens de estado realistas, bons e maus. Hitler estava tão convencido quanto Lênin. A sensação de que o teatro é necessariamente impotente é devida principalmente à sensação de fracasso dos pequenos teatros e da prostituição dos grandes. Mas não era necessário ser assim. Examinando o teatro do momento, sente-se a tentação de concluir que a arte dramática está morta. A minha tarefa não tem sido tentar reviver o teatro morto, mas estabelecer os pequenos teatros e os Teatros do Povo independentemente da indústria teatral. Os pequenos teatros ficam melhores nas universidades. Os Teatros do Povo só podem ser estabelecidos com o subsídio do governo; com isto, logicamente, não significa colocá-los permanentemente fora do reino da possibilidade.

Quanto ao dramaturgo, a vida será dura para ele. Mesmo assim, ele insistirá. Como Hebbel diz: "O bicho-da-seda não parará de produzir só porque a lã está na moda, e o espírito dramático não vai parar de criar porque o teatro está fechado para ele." Mesmo que a Broadway, como uma ilha de Laputa, continue a exercer sua pressão letal, mesmo que os governos continuem a taxar em vez de subsidiar o teatro sério, temos que gritar dentro do jejum que caracteriza nossos pequenos teatros: O TEATRO ESTÁ MORTO, VIVA O DRAMA!

NOTAS

— AO PREFÁCIO

Página 31

"ANNA LUCASTA" ... TERMINA COM A NOTA COSTUMEIRA DE ESPERANÇA. Ou não? *The New York Times*, 6 de maio de 1945, nos diz:

> "Na versão publicada, Philip Yordan achou melhor fechar a cortina com Anna caminhando na neve e a platéia tentando descobrir o que acontece com ela. Quando o assunto foi levado a Harry Wagstaff Gribble, que dirigiu *Anna* no Harlem e na Broadway (e descobriu Hilda Simms), ele levantou os braços para o céu e informou-nos que terminar *Anna* foi uma de suas maiores dores de cabeça. Por exemplo, quando Yordan escreveu sua peça... Anna, no final, era apenas uma jovem ingrata que se recusava a ser elevada espiritualmente por Rudolph. Quando foi apresentada pela primeira vez no Harlem, Anna terminava saindo para a neve, sendo encontrada morta mais tarde. Uma versão posterior mos-

trava-a saindo para a neve e punindo-se por sua baixeza e, ainda numa outra versão, ela terminava abraçada com Rudolph e a cortina se fechava como uma nota espiritual."

A melhor idéia seria parar a ação uns cinco minutos antes do final e fazer com que a platéia fizesse um jogo de adivinhação.

Página 36

THORNTON WILDER, CLIFFORD ODETS E EUGENE O'NEILL ... promissores apenas. O leitor que desejar estudar esses dramaturgos, mais seriamente do que eu, deve se dirigir a seus defensores mais inteligentes. Wilder é louvado em *Expressionism — Twenty Years After*, de A.R. Fulton, na *Sewanee Review*, Verão de 1944, e em "*Thornton Wilder's Theater*", por H. Adler, em *Horizon*, Agosto de 1945. Odets é discutido honestamente por Kenneth Burke num ensaio *By Ice, Fire, or Decay?*, incluído em seu livro *The Philosophy of Literary Form* (Baton Rouge, La., 1941) e por Harry Slochower em um capítulo do seu *No Voice Is Wholly Lost* (Nova York, 1945), intitulado *Through the Lower Depths*. Quanto a O'Neill, eu defenderia minha impudência de chamá-lo de apenas "promissor", com a declaração feita pelo próprio O'Neill a Barret H. Clark há alguns anos: "Todos os episódios mais dramáticos da minha vida mantive até agora afastados de minhas peças e a maioria das coisas que tenho visto acontece a outras pessoas. Mal comecei a trabalhar com esse material, mas estou guardando muito dele para uma coisa em particular, um ciclo de peças que pretendo fazer algum dia."

O'Neill continua, indicando que esse ciclo tornará menor tudo o que ele — ou talvez qualquer outro escritor? — já fez antes: "Serão nove peças separadas que serão representadas em nove noites sucessivas; juntas, formarão uma espécie de autobiografia dramática, alguma coisa no estilo de *Guerra e Paz* ou *Jean Christopher*." E novamente: "Existirão muitas peças nesse ciclo e ele terá um alcance muito maior do que qualquer novela que eu conheça. Terá também uma forma própria — será um descendente direto de *Estranho Interlúdio* por um lado, mas a seu lado o *Interlúdio* parecerá um episódio superficial."

Para notas adicionais e literatura sobre O'Neill, ver página adiante.

Página 39

A partir de Georg Brandes, muitos escritores escandinavos classificaram IBSEN e BJÖRNSON conjuntamente. Em um dos melhores livros sobre o drama (*The Modern Drama*, Nova York, 1915), Ludwig Lewisohn diz a respeito de Shaw: "Este escritor notável não é, em um sentido mais estrito, um artista criador." Lewisohn cita Galsworthy como o principal dramaturgo inglês, afirmando que seu "diálogo é o melhor diálogo dramático da língua". O autoconceito tolo de Henry Arthur Jones é mais conhecido em suas controvérsias com Shaw e Wells. É igualmente evidente em *The Renascence of English Drama* e *The Foundations of a National Drama*. Quanto a William Archer, se ajudou Ibsen a tornar-se famoso na Inglaterra, também atrapalhou o mestre com seu inglês horrível e pesado, retardando, assim, a compreensão do gênio de Ibsen. Consistentemente, diminuindo Shaw ("um meliorista e irônico nato, jamais um dramaturgo nato", "um ventríloquo imperfeito", "não possuía muito instinto dramático espontâneo"), promovendo o egrégio Pinero como "o regenerador do drama inglês" e "o brilhante e audaz pioneiro de um grande movimento". Seu livro *The Old Drama and the New* (Londres, 1922) atrasou o reconhecimento da legítima modernidade do drama, baseando a defesa do realismo ibseniano no prosaísmo absoluto. Apesar de não ter ousado atacar Shakespeare, Archer destilou o seu veneno contra todo o resto do drama elizabethano, com disparates clássicos como o que segue: "Naturalmente não estou culpando os elizabethanos por viverem em uma era incivilizada e insana: só estou dizendo que ela foi, mesmo artisticamente, sua desgraça e não seu mérito." E quanto a nós do século vinte: "Não estamos vivendo um período de decadência, mas de uma renascença quase milagrosa." Louvando *Hindle Wakes*, onde um personagem chora em vez de dizer poesia, Archer lamentou que até mesmo "Shakespeare tinha que recuar de certas palavras". Archer foi conhecido pelo público como o autor de um melodrama barato, *The Green Goddess*.

Página 41

GEORGE JEAN NATHAN em *Art of the Night*:

> "A peça perfeita, afinal de contas, oferece pouco terreno para uma exploração crítica interessante ... porque todas as coisas que possam ser ditas sobre as peças perfeitas já foram ditas centenas de vezes e ditas de forma melhor... O ponto é simplesmente que, como sabemos o que seja o valor absoluto... o trabalho da crítica tornou-se não tanto a função de apontar que o que é excelente, é excelente, como de indicar que o que não é excelente, deveria ser excelente..."

Em outras palavras, a estética de Nathan é como a crença da professora escolar de que a grande arte deve deixar-nos ofegantes e sem palavras. Ele não acredita na crítica da arte, é o que diz, mas somente na crítica da crítica. A arte é toda "calor" e "emoção", "coração" e "pulso" — para citar os termos que Nathan empregou. Para compreender o drama precisamos da "mente de um cavalheiro" e "as emoções de um vagabundo". Do que precisaríamos para compreender George Nathan? Um conhecimento considerável do panorama intelectual americano com seus ramos peculiares de substância e anti-substância, de preciosidade e antipreciosidade, de verdadeira valentia e pseudovalentia, todas emanando da mesma autoconsciência excessiva e da *malaise*. Leitura recomendável: *The Smart Set*, o berço literário de Nathan e de seu amigo H. L. Mencken, bem como *The American Mercury*, a revista que eles fundaram.

A estética de Nathan é uma racionalização de seu próprio talento que serve para: a) anunciar e b) desmascarar. Um crítico da Broadway não poderia ter prestado um serviço melhor do que fazer a propaganda de Sean O'Casey (ou mesmo de Eugene O'Neill, se nos lembrarmos que a alternativa de O'Neill é o teatro comercial da Broadway). Ter desmascarado Pinero, Brieux, Maxwell Anderson, Clifford Odets é alguma coisa; ter definido Sir James Barrie como "o triunfo do açúcar sobre a diabete" é quase tudo. Se Nathan não é um grande crítico dramático, nem, apesar de gabar-se de ser, um crítico do bom drama, pelo menos tem sido um grande lutador contra todos os tipos de absurdo. Consistentemente coloca todos os seus colegas críticos em uma situação vergonhosa, com seu gosto e mente superiores. Reclama também contra o não-academicismo dos acadêmicos, como o falecido Brander Matthews. Acredita em testar os maus pelos padrões dos bons; e geralmente ele sabe também o que *é* bom.

— AO CAPÍTULO 1

Página 45

KAREL CAPEK (1890-1930), Ernst Toller (1893-1939) e Georg Kaiser (1878-1945) são provavelmente os dramaturgos experimentais mais famosos deste século. O fato de nenhum deles ter escrito uma grande peça não afetou a reputação de suas experiências. Semelhantes em suas filosofias aproximadas, nervosas, ambíguas e em suas formas expressionistas audaciosas, negligentes, inacabadas, confusas representarão para a história (essa deusa dos jornalistas) os anos vinte. Peças como a trilogia do *Gas*, ou *Masse-Mensche* e *R.U.R.* já são peças de museu; foram valiosas na sua época, por terem ajudado a romper com a ascendência — pelo menos para a *intelligentsia* — da peça da Broadway.

Página 48

BALZAC, FLAUBERT E OS IRMÃOS GONCOURT. Incidentalmente, todos eles queriam ser grandes dramaturgos — como os novelistas britânicos desde Dickens a Meredith. Conseguiram realizar-se por procuração. Turgenev tirou sua magnífica *um mês no campo* da peça de Balzac *La Marâtre*. Sternheim inspirou-se para escrever sua admirável *Der Kandidat* na peça de Flaubert *Le Candidat*. Strindberg citou os contos dos irmãos Goncourt como sendo uma inspiração para suas peças curtas naturalistas.

Página 49

THÉRÈSE RAQUIN — NEM FOI SUCESSO ARTÍSTICO NEM FINANCEIRO, mas, no entanto, foi uma peça altamente significativa. No prefácio para a versão novelística anterior, Zola tinha escrito:

> "Em *Thérèse Raquin*, eu quis estudar os temperamentos e não os personagens. Isso define o livro em uma única frase. Escolhi pessoas supremamente dominadas por seus nervos e seu sangue, destituídas de força de vontade, em cada ação de suas vidas, arrastadas pelas

fatalidades da carne. Thérèse e Laurent são feras humanas, nada mais. Nessas feras procurei seguir passo a passo a obra silenciosa das paixões, os ímpetos do instinto, as perturbações cerebrais decorrentes de uma crise nervosa. Os *amours* de meus dois heróis são a satisfação de uma necessidade; o crime que cometem é o resultado de seu adultério, um resultado que é aceito por eles, como os lobos aceitam a matança dos cordeiros; finalmente, o que fui obrigado a chamar de seu remorso, não passa de uma desordem orgânica, decorrente de uma rebelião do sistema nervoso levado a um ponto-limite.

Se omitirmos o título e o nome do autor, alguém poderia pensar que essas palavras partiram de uma das peças naturalistas de Strindberg que, no entanto, não absorveu o Naturalismo Francês até a década seguinte. *Thérèse Raquin* (1873) antecipa a sua *Senhorita Júlia* (1888), como certamente outra peça francesa — *La Révolte* (1870), escrita por Villiers de l'Ilse Adam — antecipa a *Casa de Bonecas* de Ibsen (1879). Antecipação talvez não seja a melhor palavra. Ibsen e Strindberg primeiro freqüentaram a escola dos Naturalistas Franceses e depois sobrepujaram seus mestres. Para a correspondência entre Strindberg e Zola, ver a página. A atitude de Ibsen em relação a Zola é expressa por uma observação que fez a alguém que o comparara com o novelista francês: "Apenas com uma diferença, é que Zola desce ao esgoto para tomar banho, e eu para limpá-lo."

Página 52

SAXE — MEININGEN — O duque é um herói no livro *The Stage is Set*, de Lee Simonson (Nova York, 1932). Visto que foi o precursor imediato de Antoine, e que este, em verdade, viu a *troupe* dele em Bruxelas, ele é às vezes considerado como o fundador de encenação moderna.

Outras vezes ele é ridicularizado por seu realismo muito demonstrativo — certa vez ele realmente usou um cavalo morto no palco — e *Meiningerei* tornou-se um termo jocoso de descrédito. Entre 1874 e 1890 e companhia de Meininger apresentou 41 peças e 2.591 representações.

Página 57

NÓS VAMOS AO CINEMA, significa que, nos Estados Unidos, cerca de cinqüenta e cinco milhões de nós vamos mesmo, semanalmente. Todos esses 55 milhões deveriam ler *Hollywood, the Movie Colony*, the Movie *Makers*, de Leo C. Rostern (Nova York, 1941). Pelo menos cinco milhões deveriam também deitar os olhos em *The Hollywood Hallucination*, de Parker Tyler (Nova York, 1944), talvez o único livro que comece a questionar que espécie de experiência nós temos nos cinemas.

Página 62

ADOLPHE APPIA. Outro dos heróis de Lee Simonson, Adolphe Appia (1862-1928) pode ser representado como o fundador de todo o cenário pós-naturalista. Um diretor disse: "Tudo o que foi feito desde 1900 na renovação de nossa arte dramática — das escadarias de Reinhardt ao construtivo russo — é devido a Appia." Ele desenhou as fantasias da tragédia moderna. Começando com o wagnerianismo, o grande marco na história da Tragédia com Traje a Rigor, Appia fundou o cenário pictórico que as óperas de Wagner necessitavam mas, sob a regência do próprio maestro, não tinham encontrado. Da mesma maneira que as peças naturalistas do período intermediário de Ibsen não tinham encontrado seu *inszenierung* até a chegada de Antoine e de outros, Wagner não tinha um cenário wagneriano até que Appia chegou. Mesmo assim, os cenários de Appia não foram aceitos por Bayreuth, que, como todos os santuários, era mais fiel à letra do que ao espírito dos ensinamentos do fundador. Poucos dos desenhos de Appia chegaram ao palco. Sua influência foi indireta. E mesmo que Lee Simonson tenha exagerado a sua influência, Appia permanece como um *locus classicus* para a teoria do palco moderno. O lugar de Appia, portanto, não é apenas ao lado dos trágicos com "fantasias", ou roupas de gala, mesmo sendo os maiores como Wagner, mas também entre os fundadores do teatro moderno que não precisam estar ligados a uma escola de dramaturgia. A inspiração inicial de Appia foi Wagner. Mas com o passar dos anos, seu estilo desenvolveu-se para além do wagnerianismo puro. Sua tendência foi a eliminação de quase tudo que fosse além das linhas e das massas. Esperemos que tenha sido um acidente histórico que nos fez associar esse estilo com os cenários que fez para a peça não muito satisfatória de Claudel — uma introdução de *Canção de Bernadette* de Werfel — A Anunciação feita a Maria. Appia tinha lançado dos princípios nos teatros de arte ainda não existentes.

Páginas 63-65

CRAIG, STANISLAVSKI, MEYERHOLD, TAIROV, REINHARDT, BRAHM. É só procurar um desses nomes em qualquer catálogo de uma boa biblioteca para descobrir que toda uma literatura surgiu em torno dos diretores e dos cenógrafos modernos. Quero mencionar um ou dois volumes de interesse especial. Recomendo novamente o livro de Lee Simonson. Uma fonte apreciável do teatro ocidental, principalmente depois de Antoine, é encontrada em *New Theaters for Old*, de Mordecai Gorelik (Nova York, 1940). Os livros de Craig (um é tão bom ou tão mau quanto o outro) revelam-no totalmente àqueles que descobrem um homem em seu estilo. O teatro russo é amplamente narrado em crônicas, tanto por seus dirigentes quanto pelos entusiastas visitantes da URSS. A maioria dos livros fala sobre um teatro soviético mais antigo, mais experimental. Uma fase posterior é descrita reverentemente por Joseph MacLeod no *The New Soviet Theater* (Londres, 1943). Os arquivos da Revista *Theatre Arts* são possivelmente a fonte mais rica de fotografias de cenários modernistas.

— AO CAPÍTULO 2

Página 70

... CRÍTICOS E HISTORIADORES. Os livros mais encontrados sobre esse campo, embora estejam principalmente preocupados com o drama inglês, são *The Drama of Sensibility* de Ernest Bernbaum (Cambridge, Mass., 1925) e *The Early Middle-Class Drama* de Fred O. Nolte (Lancaster, Pa., 1935). As três citações dos advogados de um gênero intermediário do século dezoito são feitas por Fréron, Mercier e Beaumarchais, respectivamente.

Página 71

"TRAGÉDIAS" E "COMÉDIAS".

1722 — *The Conscious Lovers* de Steele.
1731 — *George Barnwell* de Lillo.
1741 — *Mélanide* de La Chaussée.
1753 — *The Gamester* de Moore.

Página 73

OTTO LUDWIG (1813-1865), famoso na Alemanha por sua peça bastante estúpida *Der Erbförster*, deveria ser famoso em toda parte por seus *Shakespearestudien* — "Estudos Shakespearianos" — não porque nos digam alguma coisa sobre Shakespeare que não fosse facilmente encontrada em qualquer outro lugar, mas porque examinam o drama, principalmente o drama moderno e seus problemas, com habilidade e até mesmo gênio. Todas as citações de Ludwig no texto são de sua coleção de anotações.

Página 74
EGON FRIEDELL — Sua *Cultural History of the Modern Age* (Nova York, 1932) pode não ser muito bem-vista pelos historiadores políticos, mas vale a pena comprar seus três volumes apenas pela crítica dramática. Friedell era um ator vienense. Seu livro contém alguns dos melhores comentários já escritos sobre as peças de Goethe, Schiller, Ibsen e outros.

Página 74
EUGÈNE SCRIBE (1791-1861), o não-reconhecido santo patrono da Broadway, é citado nos livros de textos como o inventor da *pièce bien faite* (e como o reinventor da ópera, em virtude dos libretos que escreveu sobre as variedades *Ópera cômica* e também a *Grande ópera*). Um dos dramaturgos mais prolíficos e influentes de todos os tempos foi louvado pelos historiadores críticos. Petit de Julleville disse que Scribe escreveu as melhores comédias do período 1800-1850. Seguindo Emile Gaguet, o biógrafo americano de Scribe, N.C. Arvin, escreveu (em *Eugène Scribe and the French Theater, 1815-1860*, Cambridge, Mass., 1924): "Praticamente toda inovação, toda reforma, toda novidade encontradas no drama do século dezenove originaram-se com Scribe, e o ponto mais alto do desenvolvimento dos principais gêneros da literatura dramática foi alcançado em suas peças." Esta declaração abrangente e exagerada nos mostra como nossos

historiadores do teatro podem tentar ser não-acadêmicos. Contra ela, gostaria de citar três argumentos:

1 — Você não vai ao teatro para se instruir, ou à procura de correção, mas pelo relaxamento e pela diversão. E o que o diverte mais não é a verdade, mas a ficção.

2 — Quanto a nós, quatro ou cinco anos de *feuilletons* etc. nos levaram a essa idéia, confirmada pelo sucesso de Scribe: que o teatro não possui nada de literário e que, ali, o pensamento existe em quantidade muito pequena.

3 — Ele tornou a arte dramática uma forma vazia. Depois de Scribe, o progresso consistiu somente em trazer de volta ao teatro tudo aquilo que ele havia retirado.

A primeira dessas três observações é do próprio Scribe, dirigindo-se à Academia Francesa — um acontecimento sintomático e simbólico! Temos aqui uma "traição dos funcionários", se desejarem!

A segunda declaração — feita por Théophile Gautier — mostra os efeitos desmoralizantes que o entretenimento — isto é, o scribismo — teve nos verdadeiros escritores. O dramaturgo como pensador? Ele é o *infame* que o teatro de Scribe queria expulsar.

A terceira declaração, feita pelo sóbrio René Doumic (*De Scribe à Ibsen*, Paris, 1893), revela uma verdade que vale como um sumário deste livro e da história do drama a partir de Scribe.

Página 74

KOTZEBUE (1761-1819) foi, juntamente com Iffland, o principal dramaturgo comercial da época de Goethe; nas artes da vulgaridade teatral, antecipou-se a Scribe. Sua popularidade era prodigiosa. O autor de *Escola para o Escândalo* começou a sua carreira de escritor traduzindo *Pizarro*, de Kotzebue. *Menschenhass und Reue*, com o título mais modesto de *The Stranger*, foi uma das peças mais populares da Inglaterra contemporânea. Os românticos alemães e o teórico dramático A.W. Schlegel classificavam Iffland e Kotzebue como parasitas de Goethe e de Schiller:

Stella, Clavigo, Kabale, Fiesco,
Räuber gemahlt in dem krudesten Fresco
Brüteten Iffland und Kotzebue aus.

Em seu *Das bürgerliche Drama* (Berlim, 1898), Arthur Eloesser relaciona o sucesso de Kotzebue com o crescimento do entretenimento moderno, a expansão física dos teatros em sua época, a ascensão do jornalismo teatral e a elevação dos astros.

Página 75

HEBBEL DESCREVEU UM DRAMA ... Concordo com Friedell quando acha que os Diários são os trabalhos mais interessantes de Hebbel. Mas esta opinião é herética. As fontes-padrão para a visão do drama de Hebbel — e as fontes das visões citadas nesse capítulo — são dois artigos pertencentes a uma controvérsia com um professor dinamarquês, "*Mein Wort über das Drama*" e "*Ein Wort über das Drama*", mais a Vorwort para sua peça *Maria Magdalena.* Infelizmente essas peças profundas estão escritas em um alemão feio, desajeitado. As traduções parciais — em *Hebbel, Ibsen e a Exposição Analítica* de T.M. Campbell (Heidelberg, 1922) — são consideravelmente simplificadas.

Por que Hebbel é desconhecido exceto pelos especialistas em literatura alemã? Porque é inconvincente em todas as traduções feitas até agora, o que as *Três Peças*, da Everyman's Library, pode testemunhar. Seu espírito é austero, enrolado, até mesmo desajeitado, pouco atraente, muito "alemão" no sentido solene e ostentosamente filosófico. Mesmo assim poderia figurar na antologia *European Theories of the Drama* de Barrett H. Clark (Cincinatti, 1918). Certamente deveria ser lido por aqueles que desejam conhecer a literatura e o drama europeus.

Aqueles que lêem Hebbel poderão corrigir a impressão dada por este capítulo de que *Maria Magdalena* representa a característica da obra de Hebbel como um todo. Na verdade, essa foi a única peça ibseniana que ele escreveu. No mais, ele se vale da história antiga e da lenda.

Página 84

Na América, o principal obstáculo para o reconhecimento de "PEER GYNT" como obra-prima e uma peça deliciosa é a versão em prosa publicada pela Modern Library, *Eleven Plays of Ibsen*. Ibsen não viria a ser muito conhecido na América só por esse trabalho, mas também não seria tão mal-compreendido. A Oxford Press publicou uma tradução em versos rimados muito boa e barata, feita por R. Ellis Roberts, em sua coleção no *World's Classics*. É uma pena que Roberts tenha diminuído o valor de seu próprio trabalho, encorajando-nos em seu prefácio a não levar Peer Gynt muito a sério. O simbolismo o incomoda e, portanto, ele nos diz para ignorá-lo e apenas apreciar a "poesia". "Não pode ser dito muito freqüentemente que o valor poético de *Peer Gynt* é primário; os valores satíricos, simbólicos e religiosos auxiliam." Esse conceito da "poesia", como sendo externa ao simbolismo de que está carregada, é um insulto à imaginação de Ibsen. Não é de admirar que o senhor Roberts não aprecie tanto o *Fausto* de Goethe — não existe "poesia" suficiente nele. Entende-se que coloque Browning acima tanto de Goethe quanto de Ibsen. *Peer Gynt* ainda precisa de uma interpretação. Os comentários — inclusive os mais longos, de Henri Logeman — não passam de anotações escolares. Um pouco de gosto, um pouco de simpatia e um pouco de bom senso seriam de muito mais utilidade na análise do poema do que qualquer crítica já fez.

Página 86

GERHART HAUPTMANN. Há trinta anos, teria parecido pior do que uma grossura falar sobre Hauptmann numa única frase, pois foi muitas vezes considerado o maior dramaturgo de sua época. Suas obras foram traduzidas para o inglês e publicadas numa coletânea — uma honra rara para um dramaturgo estrangeiro de meia-idade. Hoje em dia, ele não passa de um nome, exceto para os estudantes de literatura alemã. Hauptmann ainda está vivo, mas, diferentemente de seu contemporâneo Thomas Mann, não teve um desenvolvimento artístico compatível com o que prometia. Ao contrário de Thomas Mann, admitiu que lhe outorgassem o papel de patrono da Nazi Kultur. Generosamente desconsiderando a ignomínia da carreira de Hauptmann em seu final, pensaríamos nele apenas com referência aos vinte e cinco anos que se seguiram à sua peça sensacional, *Antes do Amanhecer*, que desencadeou o movimento naturalista no teatro alemão em 1889. O que se espera popularmente do Naturalismo, é dado por essa peça de Hauptmann — e ainda por *Os Tecelões, Vidas Solitárias, Rosa Bernd* e outras — muito mais do que nas peças de Zola, Becque ou Ibsen. A sordidez ostensiva do conteúdo das peças de Hauptmann, no entanto, não é mais perturbadora do que o estado mental confuso que elas parecem refletir. Elas certamente são doentias, não como seus primeiros críticos julgaram, porque mencionavam o sexo, a pobreza e a doença, mas porque tratavam do sexo, da probreza e da doença sem interpretá-los. Não quero dizer que simplesmente não teorizavam sobre isso. O que falta a Hauptmann é a estatura moral e intelectual de um grande artista. Ele não possui um desenvolvimento orgânico, porque seu gênio não é um organismo; é uma máquina. Hauptmann é o Naturalista *e* o Neo-Romântico eminente da Alemanha contemporânea. Mais tarde, tornou-se tanto um cristão místico *quanto* um neopagão selvagem.

Hauptmann encorajou-nos em vão a comparar sua obra de várias facetas — ou de duas caras — com a dos grandes escritores. Nietzsche é ambíguo, Hauptmann é equívoco. Nietzsche é martirizado pelo conflito interno; Hauptmann o fabrica para agradar ao público. A versatilidade é para os grandes uma carga cruel; para Hauptmann é a mercadoria que tem que vender. Temos que admirar uma obra sua não porque seja o que é, mas por não ser o que outras obras suas são. Anunciado como um artista puro (em lugar de um pensador), Hauptmann apenas ilustra novamente a impossibilidade da arte pura nesse sentido. O virtuoso não realiza grande arte. Uma arte grandiosa implica em mais do que facilidade, versatilidade, técnica, talento e brilho. Implica em um calibre moral em um sentido que os puritanos nunca entenderão e em uma força mental que alcance uma dimensão ainda não reconhecida pelos psicanalistas. O dramaturgo precisa ser um pensador se deseja ser um propagandista. Precisa ser um pensador se deseja ser um grande dramaturgo.

Página 87

STRINDBERG E ZOLA. A carta de Zola, acusando o recebimento de *O Pai*, de 14 de dezembro de 1887, diz o seguinte:

> "Sua peça me interessa muito. A idéia filosófica é muito ousada e os personagens são vigorosamente desenhados. Você traçou a dúvida da paternidade com poderoso e perturbador efeito. Finalmente, sua Laura é a mulher verdadeira na inconsciência e no mistério de suas qualidades e de suas faltas. Permanecerá enterrada em minha memória. No conjunto, você escreveu um trabalho muito curioso e interessante, no qual existem, principalmente no fim, algumas coisas muito bonitas. No entanto, para ser franco, o recurso à análise nele existente me perturba um pouco. Você sabe que não sou muito dado a abstrações. Gosto que meus personagens tenham um cenário social completo para que possamos cutucá-los e sentir que estão impregnados do mesmo ar que respiramos. Seu capitão, que nem ao menos tem um nome, e alguns outros personagens, que são quase criaturas da razão, não me dão um sentido completo de vida de que necessito. Mas o problema existente entre nós quanto a seu texto é, na verdade, o da raça. Assim como está, repito, sua peça é uma das poucas obras dramáticas que me tocaram profundamente."

Alguns meses mais tarde, Strindberg enviou *O Pai* a Friedrich Nietzsche, contando-lhe qual tinha sido a resposta de Zola. Nietzsche replicou:

> "Li sua tragédia duas vezes, com profunda emoção; surpreendeu-me, além de todas as medidas, vir a conhecer uma obra na qual minha própria concepção do amor — com a guerra como meio e o ódio mortal dos sexos como sua lei fundamental — é expressa de uma forma tão esplêndida. Esse trabalho parece mesmo destinado a ser apresentado por M. Antoine no Théâtre Libre de Paris! Peça exatamente isso a Zola. Em seu comentário, ele a elogia lindamente, mas em verdade atrai atenção para si mesmo.

Só posso deplorar, naturalmente, o prefácio que ele escreveu, embora devesse ficar triste se não o tivesse lido, pois ele contém ingenuidades sem conta. Que Zola desaprove a "abstração" me faz lembrar de um tradutor alemão de um dos livros de Dostoievski, que também não gostava de "abstração" — e simplesmente deixou de lado as passagens de análise — elas o aborreciam! Que estranho, ainda, que Zola seja incapaz de distinguir os tipos e criaturas da razão! E que peça um cenário social completo para sua tragédia! E quando ele, finalmente, tentou tornar as discordâncias em uma diferença de raças quase morri de rir! Enquanto realmente existiu gosto na França, todo o instinto da raça mostrou-se oposto a tudo aquilo que Zola representava. É precisamente a raça latina que protesta contra ele ... Na análise final, ele é um italiano moderno — venera o *verismo* ... Com minha mais alta estima, sinceramente, Nietzsche."

Página 92

WEDEKIND e O'NEILL. Frank Wedekind (1864-1918) é um dramaturgo com a força de um Strindberg. A causa de ser desconhecido na Inglaterra e na América tanto pode ser a existência de muito sexo em suas peças, quanto o fato de seu mundo ser tão continental, tão Europa Central, talvez até mesmo peculiarmente alemão. O último motivo, no entanto, satisfará apenas aos nacionalistas culturais e aos patrocinadores do folclórico. Não excluímos Tchekhov porque ele é peculiarmente russo. Wedekind simplesmente não teve sorte. Se tivéssemos um bom teatro de minorias, certamente seria encenado lá.

O mundo de Wedekind é extraordinário e poucos tentaram realmente cruzar suas fronteiras. O monstro do *Sexo* impede o caminho. A simples presença do sexo estabelece reações que supostamente devem ser irrelevantes em uma obra de arte séria. Atrai os jovens e iconoclastas que a cumprimentam em nome de *Franqueza*. Repele os velhos e conservadores que lamentam a *Sujeira*. Nem os jovens nem os velhos se preocupam muito com o que um artista tem a dizer sobre o sexo. Um D. H. Lawrence, que encara o sexo como um mistério sagrado, e um Bertrand Russel, que quer mostrálo abertamente, são semelhantes aos olhos do público: ambos são "sexuais". Wedekind é "sexual". A única coleção de suas peças existentes em inglês é intitulada: *Tragédias do Sexo* (traduzidas com introdução feita por Samuel Eliot, Nova York, 1923). Mas qual é a visão que Wedekind tem do sexo? É uma pergunta que o público não faria. A resposta é esta. Wedekind começou por promover o corpo em contraposição ao espírito, que temos supervalorizado e superelogiado. Seu *Despertar da Primavera* demonstra a inocência da vida e a culpa dos que a odeiam. "A carne," Wedekind enunciava, "possui seu próprio espírito." Mas ele não parou por aí. A tragédia da *Damnation* (como Eliot chama *Tod und Teufel*) é a descoberta de que a devoção à alegria física no final passa a ser triste. Esta análise mais sutil repousa sob a peça mais interessante Wedekind, *Der Marquis von Keith*, na qual o epicurista (*Genussmensch*) é representado como um mártir. É exata a conclusão do homem que é crucificado como um dos fundadores do nudismo, como o inspirador de Jacques Dalcroze, o reformador de gênios mal-compreendido, autoretratado em *Such is Life*.

Naturalmente, Wedekind não sobrevive por suas idéias, mas pela descoberta de formas agradáveis para expressar essas idéias. Suas idéias surgem como obsessões enlouquecedoras: o gênio é inferiorizado, a nudez é nobre, a sociedade é um circo, o homem é uma fera — certamente, essas noções não passam de uma "superestrutura ideológica". O que é permanentemente surpreendente em Wedekind é a sua imaginação e a sua dialética. A carne nos é apresentada através do intelecto e dos nervos. Se a carne tem seu próprio espírito, o espírito tem sua própria carne. O circo de Wedekind, disse Diebold, está cheio de palhaços trágicos. Wedekind critica o mundo burguês revelando seu *submundo*, mostrando que o mundo burguês também é antiético no que ele implica. O burguês fica chocado com o submundo, porque é uma caricatura de seu próprio submundo. Esse submundo é a galeria de Wedekind de prostitutas, trapaceiros, proxenetas, pervertidos e epicuristas. Maceath, o personagem da *Dreigroschenoper* (*Ópera dos Três Vinténs*), de Bertolt Brecht, vai mais longe que Wedekind e sugere que o burguês é pior que o *untermensch*: "O que é o assalto de um banco comparado à fundação de um banco?"

Não existe nenhuma literatura em inglês sobre Wedekind que mereça ser considerada. Em alemão, Diebold é seu crítico mais agudo, embora não seja o mais amistoso. Um discípulo escreveu uma obra, em três volumes sobre ele: *Frank Wedekind, sein Leben und seine Werke* (Munique, 1922-1931), de Arthur Kutscher. Essa obra está cheia de informações importantes. O problema com os seguidores de Wedekind é que eles o encararam como um Deus. Seguem-no com uma simpática credulidade até mesmo na extravagância de suas últimas peças, das quais, *Franzinka* — "o *Fausto* de Wedekind" (!) — é a mais pretensiosa e a mais irracional.

Se Wedekind é tremendamente ignorado e subestimado, quase que se pode dizer o contrário de Eugene O'Neill. Descoberto há uns trinta anos pelo crítico teatral mais brilhante que a América já possuiu — George Jean Nathan — O'Neill foi promovido por ele e por outros desde então. Onde Wedekind parece ser tolo e, quando melhor examinado, descobre-se ser profundo O'Neill parece profundo e, quando melhor examinado, descobre-se ser tolo. Isto é verdadeiro pelo menos quanto às suas peças mais ambiciosas, *O Luto Fica Bem em Electra* (1931) e *Dias sem Fim* (1933). Até mesmo sua peça relativamente convincente e certamente poderosa, *Desejo sob os Olmos*, é afetada pelo toque telepático de O'Neill: no momento em que as palavras seriam mais importantes, ele as dispensa; não ousa introduzir aqui o solilóquio eloqüente, embora em outro lugar reintroduza o artifício ignóbil do aparte. Como artesão teatral, O'Neill é tremendamente talentoso. Portanto, representa um apelo para os críticos. Não é um pensador. E, portanto, representa um apelo ainda maior para eles. Todo grande escritor é um pensador — não necessariamente um grande metafísico, mas necessariamente uma grande mente. Entre todos os dramaturgos reconhecidamente grandes do passado, não existem exceções a esta regra. O'Neill, no entanto, ainda tem que nos mostrar que possui um espírito. Até agora, ele tem sido apenas fiel ao modismo do púlpito popular ou dos professores que escrevem sobre o romance da realidade. Precisamente por pretender demais, ele alcança muito pouco. É falso e de uma maneira particularmente desagradável. Sua arte é *faux-bon*. A "diversão limpamente boa" de um filme de Hitchcock é melhor... Bem, veremos. Nos últimos dez anos O'Neill tem criado peças em silêncio. Elas têm títulos promissores como *Jornada de um Longo Dia para Dentro da Noite* e *O Geleiro Chegou*. Se forem boas, ótimo. Se não representarem nada, como *Dias sem Fim*, não precisamos mais nos preocupar em discutir se O'Neill é um bom dramaturgo.

Existe uma literatura crescente sobre O'Neill. Em 1929, Barrett H. Clark escreveu um livro interior sobre ele; o professor S. K. Winter fez a mesma coisa em 1934; e, em 1935, ele foi quase que canonizado por um crítico católico, Richard Dana Skinner. Contra O'Neill, o crítico mais eloqüente foi Virgil Geddes em seu *Melodramadness of Eugene O'Neill*

(Brookfield, Conn., 1934). O ensaio de Joseph Wood Krutch citado no texto é a introdução para *Nine Plays of Eugene O'Neill* da Modern Library. E, naturalmente, O'Neill é o exemplo número 1 de qualquer história do drama americano. E esta é a desgraça do drama americano.

Página 97

STRINDBERG CONHECIA O SEGREDO, seu discípulo O'Neill o desconhecia. Isto é admitido pelo "agente de publicidade" de O'Neill, George Jean Nathan, em uma passagem bastante perceptiva. (Será que Nathan é mesmo um crítico, levando vantagem de seu próprio ditado "os melhores críticos são os críticos inconsistentes?"). Eis a passagem (tirada da *Materia Critica*):

> "Sempre que, como no caso de algumas de suas peças, como *Welded* e *O Primeiro Homem*, Eugene O'Neill tenta seguir as pegadas de Strindberg os resultados são singularmente desastrosos. Seguindo a técnica de Strindberg, O'Neill coloca-se de maneira a intensificar e até mesmo a hiperbolizar um tema, tentando tirar os efeitos dramáticos mais das sugestões do que dos murmúrios. Sua tentativa, em uma palavra, é duplicar a técnica de um drama como *O Pai*, cuja força deriva não da sugestão ou da implicação, mas das centelhas que se elevam de um baque prodigioso e ensurdecedor na bigorna. A tentativa, como já disse, é um fracasso, pois tudo o que se percebe no caso de O'Neill é o baque prodigioso e ensurdecedor. As centelhas simplesmente não surgem. De vez em quando percebe-se alguma coisa que se parece vagamente com uma centelha, mas quando inspecionada mais de perto, verifica-se que se trata apenas de uma imitação de vaga-lume que estava astuciosamente escondido na manga do ator. O'Neill, nessas

situações, encalha sempre nas rochas do exagero e da superenfatização. Seu melodrama filosófico está tão cheio de tiros de revólver psicológicos, saltos da ponte de Brooklyn, chineses incendiários, galopes de carros-pipa, incêndios em florestas, locomotivas selvagens, serrarias, barris de dinamite, detonadores de tempo, máquinas infernais, batalhas no fundo do mar, explosões em minas, mãos-negras italianos, perdões de último minuto, navios que afundam no oceano e lutas mortais em jangadas que o efeito é semelhante a tentar-se ler um tratado sobre o tema dos bangue-bangues. Ele arregaça as mangas e acumula a agonia, com a assiduidade de um carregador de carvão. Julga incorretamente, é o que me parece, o método de Strindberg. Esse método é a intensificação de um tema partindo do interior. O'Neill intensifica seu tema partindo do exterior. Ele empilha situações psicológicas e físicas, até que a estrutura desmorona com um ruído burlesco. Strindberg engrandece a psique de seus personagens. O'Neill engrandece suas ações."

Uma análise magnifica, mas infelizmente sua validade não fica limitada a *Welded* e *The First Man*. Nathan age como um ótimo promotor contra seu próprio cliente.

— AO CAPÍTULO 3

Página 100

KLEIST. Heinrich von Kleist (1777-1811) é outro gênio maravilhoso, que de certa forma só foi admirado pelos acadêmicos. Como no caso de Hebbel, a dificuldade está em traduzi-lo. Não surgiu ninguém, na Inglaterra ou na América, que fizesse para os grandes dramaturgos alemães o que Schlegel e Tieck fizeram por Shakespeare.

Ultimamente tem havido uma grande procura pela modernidade dos antigos escritores, o que fez com que Hölderlin, Büchner, Kierkegaard e muitos outros fossem redescobertos. Isso não aconteceu com Kleist. Dentro da Alemanha, Kleist foi revivido pelo Círculo Stefan George e foi admirado como um dos maiores dramaturgos alemães; nos outros lugares, permanece desconhecido. Porém, sua sutileza psicológica e brilho macabro são o que as pessoas chamam de modernos, e, nas palavras de um historiador confiável, podemos inferir uma tradição que parte de Lessing, passa por Kleist, chegando até Hebbel. Citarei R. F. Arnold em sua compilação *Das deutsche Drama* (Munique, 1925):

> Rupert, Jeronimo e Sylvester Schroffenstein, o velho normando em *Guiscardo*, Anfitrião, Achill e Penthesilea, o Grande Eleitor — todos possuem alguma coisa do magistrado que examina. Käthchen começa com uma investigação criminal, e, em *Der zerbrochene Krug*, a cena se passa geralmente em um tribunal. O drama todo é uma longa série de perguntas mais ou menos certeiras, depoimentos mais ou menos verdadeiros, conclusões corretas e incorretas — uma partida de xadrez na qual cada movimento altera totalmente a situação até que, no final, o rei cômico recebe um xeque-mate. Se o ancestral direto desta dialética dramática é Lessing, seu herdeiro imediato, é sem dúvida alguma, o Hebbel de *Der Diamant*, de *Herodes* e de *Gynes*.

Um relatório completo, relativamente prosaico em inglês, sobre Kleist, é dado em *The Dramas of Heinrich von Kleist*, de J. C. Blankenagel (Chapel Hill. N. C., 1931).

Página 107

VIGNY. Perdendo talvez o primeiro lugar para *Hernani* em notoriedade, durante a década do Romantismo do teatro francês (1830-1840), *Chatterton* de Vigny — uma peça bastante cansativa — apresenta um prefácio interessante, no qual Vigny clama por um drama do pensamento. Resumindo o seu assunto como "o homem espiritualizado asfixiado pela sociedade materialista", resume por antecipação grande parte do drama moderno até os dias do Naturalismo de Zola e, mais tarde, do Expressionismo.

Página 112

BEKKER. *Richard Wagner, His Life and Work* (Nova York, 1931), de Paul Bekker, é provavelmente a melhor narrativa sobre a teoria e a prática do drama musical de Wagner. Podemos não desejar, como Bekker, abster-nos da crítica do wagnerianismo, ou penetrar tão freqüentemente na terminologia nebulosa do próprio Wagner; mas é perfeitamente correto que todo artista importante tenha que ser louvado alguma vez por um admirador ardente.

Página 119

... O QUE A ÓPERA PODE FAZER. Não pretendo dizer que alguém jamais considerou esses problemas, mas que nossos julgamentos a respeito da ópera são feitos, em sua maior parte, sem levá-los em consideração. Naturalmente existem exceções. Sem invadir o terreno estratosférico da musicologia acadêmica, poderia mencionar, entre os livros que contém observações interessantes sobre a relação entre a ópera e o drama: *Eurydice, or the Nature of Opera*, de Dyneley Hussey (Londres, 1929), e *Aspects of Modern Opera*, de Lawrence Gilman (Londres, 1924). Hans Pfitzner, em seu *Vom musikalischen Drama* (Munique, 1915), é um pesquisador mais profundo, mas o wagnerianismo que o estimula também age como antolhos. Visões mais modernas são encontradas em ensaios do círculo Schoenberg, como *A Guide to Alban Berg's Opera "Wozzeck"*, de Willi Reich (Nova York, 1931). Talvez um pensador mais original e completo nessa esfera seja o filósofo dinamarquês Sören Kierkegaard, que dedica um capítulo do seu *Ou/Ou* à música e particularmente ao *Don Giovanni* de Mozart. Postulando que a "música é o demoníaco", que, "no gênio erótico sensual, a música tem seu objetivo absoluto", Kierkegaard continua argumentando a importância suprema, musical, dramática e humana do *Don Giovanni* que, diz ele, "é a idéia absolutamente musical". É impossível demonstrar completamente o que Kierkegaard está defendendo sem explicar o contexto de sua teoria, o que não devo fazer aqui. Minha preocupação no momento é dizer que a análise de Kierkegaard — feita por outros motivos — contém passagens soberbas de crítica dramática técnica, de percepções soberbas a respeito da questão do "drama musical". Se não consegue provar a sua opinião de que o *Don Giovanni* é e deve permanecer sendo a única ópera completamente satisfatória, acho que Kierkegaard consegue provar sua opinião mais modesta de que o "Don Juan só pode ser exprimido musicalmente" e a prova empiricamente, demonstrando as diferenças entre a versão de Mozart da lenda e (entre outras) e de Molière. Possivelmente nenhum outro crítico demonstrou tão brilhantemente como a música dramática deve ser interpretada dramaticamente e não como música pura, mesmo que a ópera seja tão completamente distinta em seu método do drama falado. Ver *Ou/Ou* ("*Either/Or*"), Vol. I, pp. 35-110 (Princeton, N. J., 1944).

Página 124

STRINDBERG, MAETERLINCK, HUYSMANS, PÉLADAN.

O entusiasmo de Strindberg por Maeterlinck está gravado na sua *Dramaturgy* (encontrada na versão alemã de Emil

Schering) e relatado em *Le Théâtre de Strindberg* de A. Jolivet (Paris, 1931). Os biógrafos também reportam sua proximidade com Huysmans, cujo *rapprochement* com a Igreja foi um dos acontecimentos literários da época, e com o estranho Péladan, cuja inclinação era para o oculto.

Página 127

C.E. VAUGHAN, cuja obra *Types of Tragic Drama* (Londres, 1908, reeditada em 1936), já citada acima, é uma introdução agradável ao assunto, embora distintamente fraca quanto ao aspecto do drama moderno. Toda a história do drama é representada como um desenvolvimento "da exclusão para a inclusão, de uma menor para uma maior idealização do material oferecido pela vida humana, partindo de uma entrega mais estreita para uma mais aberta de tudo o que o coração do homem apresenta à nossa observação". A visão de Vaughan, de que o drama culmina com o maeterlinckianismo, recebe a confirmação de Allardyce Nicoll na sua *The Theory of Drama* (Londres, 1931). Citando "The Tragical in Daily Life", o Professor Nicoll comenta:

> "Trata-se provavelmente da obra mais importante sobre a crítica dramática criativa que surgiu no último século. Vemos isso expresso até mesmo no teatro, não só em *Pelléas e Mélisande*, mas em vários dos dramas domésticos de Ibsen. Vemos em ambos uma tentativa de passar de uma concepção da tragédia shakespeariana à outra concepção mais adequada à idade moderna. *Existe um empenho para afastar-se da tragédia de sangue e da grandeza aparente para a tragédia onde a morte não é um fato trágico e onde a grandeza aparente é obscurecida pela grandeza interior. Shakespeare descobriu o mundo do personagem, da tragédia interior; a época moderna tem descoberto o mundo do subconsciente,*

> adaptando-o, como todas as épocas têm adaptado os desejos e temperamentos de seu tempo, às necessidades do teatro. É por esse motivo que devemos receber este e outros pronunciamentos semelhantes de Maeterlinck, como pertencentes às maiores contribuições para o desenvolvimento do drama, desde o final do século dezesseis. É uma prova de que o instituto criador do teatro ainda está vivo e pulsando.

A última frase citada deveria ser desculpada em 1903; pareceria menos plausível em 1913; foi realmente publicada em 1923 e não foi modificada na reedição de 1931. A passagem que citei possivelmente representa o âmago da questão. Ou é apenas verborragia, ou foi o início de uma discussão que não foi levada adiante. Não se pode deixar de pensar que teria sido uma discussão muito interessante; mas essa discussão não existe. Seria deselegante sugerir que, toda vez que se esbarra com alguma coisa interessante, a mente acadêmica fica embaraçada e volta correndo para sua segurança?

Página 127

MAETERLINCK E CLARE BOOTHE LUCE.

> Os dois Maeterlinck concordam em que a maior peça americana já escrita foi *O Luto Fica Bem em Electra.* Falam com autoridade, pois mantiveram-se informados de nossa atividade teatral através das antologias anuais de Burns Mantle (que contém apenas trechos e sinopses). E, de uma forma inesperada, ambos são também fãs de Clare Boothe Luce. "Ela agarra as coisas num estalo", exclamou Maeterlinck... — *The New Yorker*, 24 de julho de 1943.

Para outras observações sobre Maeterlinck ver: *Reader's Digest*, agosto de 1941; *The Rotarian*, julho de 1942;

The American Magazine, julho de 1943; *Good Housekeeping*, agosto de 1943.

Página 128

MAETERLINCK, CRAIG E AS MARIONETES. O interessante a respeito de Craig é que ele preferia as *Über-marionettes* no lugar dos atores. Maeterlinck denominou sua primeira peça de "uma peça para marionetes" e mais tarde publicou várias peças sob o título de "*Trois petits drames pour marionettes*". O biógrafo britânico de Maeterlinck afirma que esses títulos eram irônicos e que Maeterlinck pretendia sem dúvida alguma que suas peças fossem destinadas aos atores humanos: "Os personagens são descritos como marionetes, é possível, porque a cena é espiritualizada pelo distanciamento. Olhamos para o movimento dos bonecos como que de um mundo superior..." Esta explicação dificilmente mitiga meu argumento de que Maeterlinck queria eliminar o ator. Na mesma página, o senhor Bithell parafraseia Maeterlinck, dizendo: "O ator deve tornar-se um autômato através do qual a alma diga mais do que as palavras possam fazê-lo." O ator como um autômato, a peça sem palavras — afinal de contas, Maeterlinck não estava tão distante assim de Craig. Ver *Life and Writings of Maurice Maeterlinck*, por Jethro Bithell (Londres, 1913) p. 69.

Página 129

EXPRESSIONISMO. Possivelmente a melhor introdução geral seja *Expressionism in German Life, Literature, and the Theater* (1910-1924), de Richard Samuel e R. Hinton Thomas (Cambridge, Inglaterra, 1939). Os Seis Pontos foram tirados da obra de C.E.W.L. Dahlstrom, *Strindberg's Dramatic Expressionism* (Ann Arbor, Mich., 1930), que é ultra-acadêmico em seu procedimento, mas altamente informativo. O livro mais interessante, mais inteligente nesse campo, é o de Diebold, *op. cit.* O fato mais próximo a um Manifesto Expressionista é *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, de Kasimir Edschmid (Berlim, 1919). Observar que Edschmid apega-se às palavras com entusiasmo, alma e êxtase, e poderemos perceber, ainda, doutrinas particulares, como as que seguem:

1 — A doutrina das essências: "O homem doente não é apenas o aleijado que sofre. Torna-se a própria doença..."

2 — A doutrina do internacionalismo: "Esse tipo de expressão não é alemão, nem francês. É supernacional."

3 — A doutrina da divindade: O poeta expressionista "vê o elemento humano nas prostitutas, o elemento divino nas fábricas... Tudo adquire uma relação com a eternidade".

Em relação ao teatro expressionista, é importante notar-se que incluía outras coisas além de cenários modernistas. Um dos mais interessantes pequenos documentos do Expressionismo é um *Posfácio para o ator*, na peça de Paul Kornfeld, *Die Verführung*, (Berlim, 1918). Kornfeld desafia a escola de representação naturalista, que depois de suas vitórias sobre a atuação clássica nos anos noventa, tinha sido suprema. Se um ator tiver que morrer no palco, diz Kornfeld, ele *não* deve visitar hospitais para ver como os homens morrem na realidade, deve representar a *idéia* da morte, deve perceber como um tenor morre com um dó agudo nos lábios, dando a impressão muito melhor da morte do que um ator que estrebucha e estertora. Pelo lado positivo, no entanto, a teoria da atuação expressionista é limitada; toda a esterilização é mais uma demonstração contra uma forma anterior do que um estilo próprio. O teatro épico de Bertolt Brecht tinha idéias mais ricas para uma renovação da atuação e artistas como Peter Lorre, Oscar Homolka e Helene Weigel estavam começando a torná-las uma escola prática, quando Hitler subiu ao poder. É possível, portanto, que devamos em parte ao desaparecido Führer que a representação naturalista da escola de Brahm e Stanislavski permaneça intocada em nossos palcos.

Página 131

OS LINDOS LIVROS DE FOTOGRAFIAS mencionados neste capítulo (e nas pp. 17, 40, 284) incluem:

1919 — *The Theater Advancing*, de Gordon Craig.
1921 — *The Theater of Tomorrow*, de Kenneth MacGowan.
1922 — *Continental Stagecraft*, de Kenneth MacGowan e Robert Edmond Jones.
1925 — *The New Spirit in the European Theater*, de Huntly Carter, autor de *The New Spirit in Drama and Art*, *The New Spirit in the Cinema*, *The New Theater in Russia*, *The Theater of Max Reinhardt*.
1928 — *Stage Decoration*, de Sheldon Cheney, autor de *The New Movement in the Theater*, *The Open Air Theater*, *The Art Theater*.

— AO CAPÍTULO 4.

Página 135

D. H. LAWRENCE escreveu três peças, nenhuma delas desprovida de interesse. Numa delas, tenta em vão tornar teatral uma parte do material de *Filhos e Amantes*; numa outra tenta o que chama, no prefácio, de tragédia por meio de um retrato, naturalmente ainda muito tópico, das relações entre capital e trabalho; na terceira, ensaia a prosa poética e a sublimidade bíblica numa peça sobre Davi. A única peça de JAMES JOYCE, *Exiles*, é importante e estimulante para os estudantes de Joyce, mas não concordo plenamente com Francis Fergusson, quando acha que é uma peça importante em si mesma. Da mesma forma, o ensaio de Fergusson (apresentado como prefácio na reedição de 1946 da mesma peça) é muito persuasivo. E demonstra perfeitamente a dívida profunda de Joyce a Ibsen. HENRY JAMES fez uma tentativa muito mais persistente e bem realizada de dominar os meios dramáticos do que Lawrence e Joyce — o que testemunham seus dois volumes de *Theatricais*, contendo obras jamais representadas, e duas ou três peças nunca publicadas (embora tenham sido representadas), *Guy Domville*, *The American* e *Owen Wingrave*. Aprendemos alguma coisa da natureza do teatro na sociedade moderna através dos vários fracassos de James. Quando James escreveu a ambiciosa *Guy Domville*, a peça desagradou ao público e quase ninguém além de Bernard Shaw gostou dela. Quando James decidiu que o drama não poderia ser sério e escreveu que o dramaturgo teria que lançar a carga ao mar para salvar o navio, escreveu quatro farsas que nunca foram montadas. Para aqueles que estejam menos interessados no teatro do que em Henry James, os anos de experimentação dramática são principalmente importantes como uma preparação técnica para as últimas grandes novelas do mestre. Vide Léon Edel em sua obra, *Henry James: les années dramatiques* (Paris, 1931).

Em nossa época, W. H. AUDEN escreveu peças poéticas — *Paid on both sides, The dog beneath the skin, The ascent of F6, On the frontier* — mas, apesar de seu brilho cômico e poético, dos empréstimos que tomou de Eliot e Brecht e de sua colaboração com Christopher Isherwood, não conseguiu jamais tornar-se um dramaturgo. Muito menos ainda o conseguiram seus camaradas de armas Stephen Spender (cuja maior contribuição para os palcos foi a tradução que fez, juntamente com Goronwy Rees da *Morte de Danton* de Büchner) e Louis MacNeice.

Página 137

O PALCO É UM TRIBUNAL. Essa imagem assombrou muitos dramaturgos, porque o palco procura na vida real procedimentos que oferecem padrões histriônicos já prontos. O tribunal apresenta o conflito verbalizado e concentrado. Apresenta uma conversa inteligente, mas não a conversa livre e desinteressada dos simpósios filosóficos: sua conversa é dirigida para uma decisão. Naturalmente, portanto, "o palco como tribunal" é particularmente característico do palco moderno. Depois de Kleist e Hebbel, Ibsen e Strindberg deram uma distorção ao padrão para transformá-lo em subjetivismo. Ibsen escreveu:

> Viver é lutar com demônios
> Que infestam a cabeça e o coração.
> Escrever é convocar-se
> E representar o papel de juiz.

E Strindberg escreveu: "Escrever peças é a coisa mais interessante do mundo. Como pequenos deuses, sondamos os corações e os corpos... julgamos... punimos... absolvemos ou premiamos." Já em nossa época, Bertolt Brecht colocou seus problemas em várias cenas de tribunal — duas das quais foram mencionadas no Capítulo IX. Para Brecht, o tribunal — com seu padrão arquetípico do argumento, ação e responsabilidades humanos — tem um uso extra, porque age como antídoto contra as emoções excessivamente particulares e expansivas da arte popular que ele combate. A cena de tribunal, em uma peça convencional do século vinte, é apenas um incidente de uma história que se passa principalmente nas alcovas, salas-de-estar e clubes noturnos — um incidente público em vidas privadas. Em Brecht, é o próprio centro. O incidente público é mais importante que a vida particular. Partindo dessas considerações, ele criou um plano para ser usado no teatro como se fosse um tribunal de verdade para vários julgamentos simulados: o de Sócrates, um julgamento de feiticeiras, o julgamento do *Neue Rheinische Zeitung*, de Karl Marx, "um julgamento de desapropriação contra um trabalhador desempregado na Alemanha e, ao mesmo tempo, um julgamento soviético, no qual uma trabalhadora ganha o direito a um espaço num apartamento".

Página 148

FALHAS E INCONSISTÊNCIAS DE *O ANEL*. Ver o *Vida de Wagner*, de Ernest Newman, Vol. II, Capítulo 17, onde o autor descreve os rascunhos diferentes e inconsistentes que Wagner juntou. Em *The Perfect Wagnerite*, Bernard Shaw já tinha descoberto muitas inconsistências na principal evidência interna. Minha própria tentativa de interpretar esse assunto psicologicamente pode ser encontrada em *A Century of Hero-Worship*, Parte Três, Capítulo I.

Página 148

A justaposição de *MEISTERSINGER* e *TRISTÃO* não é caprichosa. Uma é complemento da outra não só no geral — e é o que pode parecer — nas formas fantasiosas descritas no texto, mas em vários aspectos particulares. Em *Meistersinger*, Hans Sachs canta:

Von Tristan und Isolde
Kenn ich ein trauring Stück,
Hans Sachs war klug, und wollte
Nichts von Herrn Markes Glück.

"De Tristão e Isolda conheço um triste drama, Hans Sachs era inteligente e não desejava nada do destino de Herr Marke": esta declaração interessante nos dá uma amostra da relação entre os dois "dramas musicais" mais completos de Wagner. Sachs serve de paralelo ao Rei Marke, Eva de paralelo a Isolda, Walther é o paralelo de Tristão e Beckmesser é o paralelo de Melot. Isto quer dizer que cada peça tem um herói e uma heroína, um vilão e um quarto personagem que tem pretensões quanto à heroína, de que magnanimamente abre mão. *Tristão* é o tratamento "trágico" do material, *Meistersinger* é o "cômico".

As duas peças são semelhantes em sua dramaturgia assim como em sua substância. Essa fase mais madura da dramaturgia wagneriana frustra a grande brincadeira da ópera espetacular. Os três atos constituem a exposição, a complicação e o desfecho respectivamente, o que significa dizer que o drama se passa em três estágios deliberada e simplesmente demarcados. Para aqueles que julgam pelos padrões do drama falado, as duas óperas parecerão muito lentas, pois, simplificando a ação, Wagner está tentando deixar a música cumprir o seu trabalho dramático. Onde no drama naturalista não poderia existir outra coisa além de declarações silenciosas e poesia amorosa, Wagner faz com que sua música preencha a emoção completamente e com ênfase. Seus clímaxes nas duas óperas são portanto clímaxes musicais criados a partir do que num drama falado seria preenchido por pausas ou transições. O primeiro ato apresenta a história e cria a atmosfera; o segundo apresenta o conflito maior e as paixões dominantes; o terceiro é o clímax completo, uma festa de finalização.

Concluo dizendo que quem estiver preocupado com as relações entre a música e o drama deve estudar a teoria de Wagner — ou melhor ainda, sua prática. Sejam quais forem nossas objeções ao wagnerianismo, e muitos de nós temos profundas objeções, ainda temos muito que aprender com esse monstro que também foi um gênio mundial.

Página 149

TRISTÃO COMO POEMA DECADENTE. Ainda que esta caracterização possa parecer abstrata ou pretensiosa, a seguinte citação de uma carta de Wagner endereçada à sua Isolda, Mathilde Wesendonck, pode dizer alguma coisa: "Criança! *Tristão* será alguma coisa *apavorante*! Este último ato!!! Temo que a ópera seja banida — se a coisa toda não for travestida por uma representação malfeita, pois somente uma apresentação medíocre pode me salvar! Atuações perfeitas certamente enlouqueceriam as pessoas..." Kurt Hildebrandt acrescenta a seguinte informação sobre os ensaios para a estréia de *Tristão*: "Os atores estavam desesperados. Até von Bülow chama a ópera de impossível. O maestro do coro em Munique foi levado para um hospício — na opinião de von Bülow, por causa da excitação dos ensaios. O ator que representava Tristão morreu logo depois da primeira apresentação"; vide *Wagner und Nietzsche* de Hildebrandt (Breslau, 1924), que é a apresentação mais dramática da relação existente entre os dois homens. Com certeza os principais documentos sobre este assunto são as obras de Nietzsche sobre Wagner — *Richard Wagner in Bayreuth, Der Fall Wagner* e *Nietzsche contra Wagner* — e a correspondência de Nietzsche e Wagner.

Página 151

A TRAGÉDIA BURGUESA — é o assunto do Capítulo II. Uma crônica rudimentar sobre o gênero pode ser resumida mais ou menos da seguinte maneira:

1731 — *The London Merchant*, ou *the History of George Barnwell*, de George Lillo.
1755 — *Miss Sarah Sampson*, de Lessing.
1784 — *Kabale und Liebe* (Amor e Intriga), de Schiller.
1844 — *Maria Magdalena*, de Hebbel.
1879-1890 — As peças "modernas" de Ibsen.
1887-1890 — As peças "naturalistas" de Strindberg.
1890-1910 — Período principal da obra de Wedekind.
1931 — *O Luto Fica Bem em Electra*, de Eugene O'Neill.

Página 152

O REPÚDIO DO VERSO POR IBSEN. Ver *The Letters of Henrik Ibsen* (Nova York, 1905), p. 367. Além desse volume, existem duas outras antologias das opiniões de Ibsen em inglês: *Speeches and New Letters* (Boston, 1910) e *From Ibsen's Workshop*, uma seleção de suas notas e primeiros rascunhos, publicados como o Volume XII de *The Works of Henrik Ibsen*, de William Archer (Nova York, 1912). Os que não sabem ler norueguês podem ler as obras completas póstumas de Ibsen em alemão: Nachgelassene Schriften (Berlim, 1909), quatro volumes.

Página 155

OS CRÍTICOS REPRESENTATIVOS DA ÚLTIMA GERAÇÃO. O primeiro deles é W. T. Price, *The Technique of the Drama* (Nova York, 1892), p. 166. O segundo é Richard Burton, *How* *to See a Play* (Nova York, 1914), p. 153. Vale a pena citar a opinião do grande dramaturgo Henry Becque: "Um dramaturgo pode ter duas finalidades em vista: uma, agradar o público, a outra, satisfazer somente a si mesmo. Eu resolvi me satisfazer." Ou, como Oscar Wilde disse: "O trabalho da arte é dominar o espectador; não é o espectador que deve dominar a obra de arte."

Página 157

O PEQUENO EYOLF. Até onde sei, não foi dada nenhuma exegese plausível da peça até que Hermann J. Weigand publicasse seu artigo no Journal of English and Germanic Philology, janeiro de 1923. Foi reimpresso mais tarde em seu importante livro *The Modern Ibsen* (Nova York, 1924). Henry James pressentiu a peculiaridade da peça sem saber exatamente como dizer o que fosse. Ver *Theater and Friendship, Some Henry James Letters* (Nova York, 1932), Capítulo VIII. Em seu ensaio "*Henrik Ibsen*" do *Essays in London and Elsewhere* (Nova York, 1893), James demonstra uma compreensão muito mais completa do que a de qualquer outra pessoa de sua geração quanto à sutileza de Ibsen, "sua independência, sua perversidade, sua intensidade, sua clareza, a compulsão violenta de sua arte estranhamente inescrutável". Frases tiradas desse ensaio mostram a discriminação e o embaraço de James: "ironia angular", "sutileza consciente", "superficialidade simples", "uma densidade estética", "obscuridade e ironias". É assim que James procede numa condenação parcial de Ibsen, que "pede ao homem de moral mediana que veja coisas demais ao mesmo tempo". Queixa-se da "ausência de humor, ausência de imaginação livre e ausência de estilo". Alguém poderia sugerir que James deixou de ver o fino humor nos retratos que Ibsen faz de Manders e Tesman, que não conhecia o Peer Gynt, e que a aparente ausência de imaginação livre é devida à circunstância de que — nas próprias palavras de James — Ibsen lidava "essencialmente com a percepção individual em um fato". E se James não compreendeu Ibsen completamente foi porque suas metas e atitudes eram completamente diferentes. Queixava-se de que Ibsen representava o fim, onde o interesse real começa. Bernard Shaw partilhava da mesma opinião, quando protestava que a única falha de Ibsen é a sua retenção do final "trágico". A tragédia verdadeira das Hedda Gablers, diz Shaw, é que elas não se matam. "E acho que se pode ver que se Rosmer e Rebecca, por exemplo, tivessem se casado sob os olhos de amigos interessados e inteligentes, em vez de terem se estirado juntos no córrego, um tema verdadeiramente arrepiante de James teria resultado." Do jeito que as coisas são, James declara que nas peças de Ibsen, "a lâmpada do espírito queima como nos salões sem graça, com a chama praticamente exposta". Sem invalidar a capacidade ou o método de qualquer um dos artistas, esta frase — tirada das Notes on Novelists — indica como Ibsen e James estavam distantes um do outro.

Página 161

UMA BALADA, como a seguinte:

Os dois viviam em uma casa aconchegante
Tanto no outono quanto no inverno,
Aconteceu um incêndio e a casa se foi.
Tiveram que juntos remexer naquele inferno,

Pois, sob as cinzas, existe uma jóia escondida,
cujo brilho as chamas não puderam ofuscar
E se ele e ela procurarem com fé,
Um ou outro a irão buscar.

Mas mesmo que a encontrem, a gema perdida,
A jóia preciosa que a ambos encantava,
Ela nunca recobrará sua perdida fé
Nem ele a alegria que o destacava.

Página 165

BERNARD SHAW E JAMES JOYCE. É difícil entendermos que, no passado, somente quem não acompanhava a moda poderia promover Ibsen. Em 1905, Shaw escreveu para seu biógrafo Archibald Henderson: "Os críticos do século dezenove tinham suas opções de primeira linha — Ibsen e Wagner. Em sua maior parte, deixaram que ambas escapassem. Sabiam reconhecer o segundo melhor; mas o melhor de todos era muito difícil para eles." Aí estão então a importância e o significado de A Quintessência do Ibsenismo e de The Perfect Wagnerite. Quanto Joyce resenhou Quando Despertarmos de entre os Mortos, de Ibsen, para a Fortnightly Review, era apenas um jovem solitário de dezoito anos; o jovem Joyce resolveu promover o ibsenismo contra o celticismo do Irish Literary Theater que estava na moda; por algumas frases da carta que enviou a Ibsen pela ocasião de seu 73º aniversário, assim como pelo amor que demonstrava por Quando Despertarmos de entre os Mortos, temos a impressão de que Joyce tenha visto as coisas mais sutis e mais profundas no texto de Ibsen. Fala da "força impessoal e distante" do mestre, de sua "resolução verdadeira de arrancar o segredo da vida" e de sua "absoluta indiferença quanto aos cânones de arte do público, dos amigos e das opiniões".

Incidentalmente, podemos acrescentar à lista de colegas eminentes que apreciavam o complexo Ibsen — Bernard Shaw, James Joyce, Henry James, Rainer Maria Rilke — o nome de Thomas Mann. As visões de Mann, no entanto, não estão dentro dos pontos de vista que defendo neste capítulo, pois quando ele fala de Parsifal e Quando Despertarmos de entre os Mortos, descobre semelhanças em Wagner e Ibsen e não contrastes. Acredita que sejam os gigantes irmãos da decadência: "O que costumávamos chamar de fin de siècle não passava de uma miserável peça-sátira de uma época menor, comparada com a época verdadeira e inspirada que estava morrendo, e cujo canto do cisne foi representado pelas últimas palavras desses dois grandes músicos." — Freud, Goethe Wagner (Nova York, 1937).

Página 166

"AXEL'S CASTLE" é mencionado com propriedade. O melhor livro escrito até agora sobre a "retirada estética" de tantos escritores no final do último e no início do século atual, ele dá o cenário para o período final de Ibsen. Embora Ibsen continuasse a ser conhecido como o precursor de Galsworthy, tinha também sido reconhecido como um simbolista poético, por Jeannette Lee, por exemplo, em *The Ibsen Secret* (Nova York, 1907), uma obra pioneira, prejudicada apenas pelo fato de Jeannette Lee ter apresentado uma análise simbolista tão pesada e prosaica quanto seus predecessores tinham sido em termos de ênfase sociológica.

Página 166

VAN WYCK BROOKS, *The Opinions of Oliver Allston* (Nova York, 1941), Capítulos XVIII e XIX. Brooks inclui Ibsen entre os autores que julga mais importantes, por seu otimismo e alegria, enquanto relega a maior parte da literatura modernista a um plano secundário, pois ela é saudosista e desanimada.

— AO CAPÍTULO 5.

Página 174

EUGÈNE BRIEUX (1858-1932) foi chamado por Shaw de "incomparavelmente o maior escritor que a França produziu desde Molière". Uma avaliação fantástica, por que Shaw a teria feito? Os julgamentos favoráveis de Shaw, assim como suas condenações, são todos arrière-pensée. Precisamente por ser Paris o centro do teatro ocidental, constituía também o maior tropeço para o drama. Henry Becque, que poderia em outras circunstâncias ter escrito peças em profusão, escreveu apenas duas peças maduras, completas, e ficou anos como que numa paralisia mental, debruçado sobre seu inacabado Les Polichinelles. Não é de surpreender, portanto, que Shaw, há anos combatendo o teatro de Scribe e Sardou, como crítico e dramaturgo, ficasse cheio de alegria com o surgimento de Brieux, que deu pelo menos uma ou duas fagulhas de gênio dramático em direção ao que poderíamos chamar de naturalismo shawiano ou pedagógico. Ao promover um Brieux e condenar um Shakespeare, Shaw pode nos trazer inicialmente à memória a figura do pobre William Archer; se compreendermos tanto seu motivo ulterior quanto sua paixão por Shakespeare, poderemos qualificar adequadamente nossa primeira impressão.

Página 183

SHAW E A MONTAGEM EFETIVA. A competência de Shaw em relação às artes do teatro é bem conhecida por todos os atores e homens de teatro que estiveram associados com ele. É comprovada por escrito num texto como *The Art of Rehearsal,* de sua autoria. Seu contato com grandes atores e atrizes já é um assunto em si mesmo. Na Inglaterra e na América já existe uma longa tradição da atuação em grande estilo inspirada por ele — de Richard Mansfield a Katharine Cornell, da senhora Patrick Campbell a Robert Morley. Ellen Terry e Bernard Shaw, Uma Correspondência (Nova York, 1931), seja qual for o interesse que desperte em estudantes do erotismo, é um documento teatral de primeira linha. Representa os empenhos do grande dramaturgo britânico da época tentando persuadir a grande atriz britânica, também da época, a abraçar um drama de melhor qualidade e, através dela, o grande ator britânico da época, Henry Irving. Este, no entanto, preferia o Napoleão de Sardou ao de Shaw e os dois astros de primeira grandeza do Lyceum nunca apareceram em The Man of Destiny, que foi escrita para eles (atenta aos maneirismos de Irving, e incorporados ao papel principal). Shaw escreve: "Como ninguém hoje em dia tem a menor noção de como seriam as antigas companhias, e como minhas próprias peças são escritas principalmente para os efeitos de representação que elas pretendiam, e, além do mais, por estarem tanto Ellen Terry quanto Irving tão enraizados como eu naquela fase da evolução do teatro, posso muito bem dizer uma ou duas palavras sobre eles." Quem desejar ter uma idéia exata do que Shaw queria dizer com suas peças sobre Napoleão, César e Joana deveria ler o teatro histórico francês e inglês que ele e seus amigos assistiram nos anos setenta, oitenta e noventa do século passado. O Lyceum ofereceu uma seqüência de peças sobre Dante, Richelieu, Catarina de Médici, Napoleão e Becket.

Página 184

A BIOGRAFIA DE HESKETH PEARSON — *G.B.S., A Full Length Portrait* (Nova York, 1942) — perpetua as falácias populares sobre Shaw, como as já citadas de Archer e Lewisohn. A maioria dos críticos, desde 1930, viu bem mais outras coisas em Shaw. Em sua obra *British Drama* (edição revista de 1933), o professor Allardyce Nicoll argumentava que Shaw era um dramaturgo e não um filósofo, e essa linha, completamente contrária à dos críticos mais antigos, foi seguida por Edmund Wilson no meu ensaio já mencionado, Bernard Shaw aos Oitenta, de *Triple Thinkers* (Nova York, 1938). Uma visão mais ampla que a de Archer, Lewisohn, Nicoll, ou Wilson, foi demonstrada por Jacques Barzun em seu ensaio, *G.B.S. in Twilight,* publicado na Kenyon Review, verão de 1943.

Página 188

MAX BEERBOHM E G. K. CHESTERTON. Entre os críticos semanais de teatro, Max Beerbohm só fica em segundo lugar, perdendo o primeiro — pelo menos entre os críticos britânicos e americanos — para Bernard Shaw, a quem substituiu no posto ocupado na Saturday Review, em 1898. Os artigos de Shaw reapareceram nos dois volumes de Dramatic Opinions (Nova York, 1907), os de Beerbohm — incluindo várias obras a respeito de Shaw — no Around Theaters, também em dois volumes (Nova York, 1930).

Quanto a Chesterton, mesmo para aqueles de nós que não podem considerá-lo à altura de um Shaw, deve-se admitir que seu George Bernard Shaw (Nova York, 1909) permanece sendo o melhor livro escrito sobre ele em mais de trinta e cinco anos.

Página 194

WILLIAM JAMES. Quando em *A Century of Hero-Worship*, Parte Cinco, Capítulo 2, juntei os nomes de James e Shaw, Sidney Hook comentou na Nation, de 7 de outubro de 1944: "*Juntar*, como ele faz, as filosofias sociais de William James e Shaw, é um insulto intelectual." A carta em que James expressou grande simpatia pelo espírito shawiano está publicada no livro *Bernard Shaw*, de Archibald Henderson, sob o título *Bernard Shaw, Playboy and Prophet* (Nova York, 1932), pp. 326-327.

— AO CAPÍTULO 6.

Página 197

DEFINIÇÕES QUASE-FINAIS DE COMÉDIA E TRAGÉDIA. Como a mentalidade dos pedantes é sempre a mesma (derivando daí, sem a menor dúvida, nossos esquemas educacionais neoclássicos e neomedievais) julgo ser tão relevante citar um teórico antigo quanto um novo. Segundo a Poetics de Scaliger (1561), a tragédia e a comédia podem ser exatamente diferenciadas pela ação, pelos personagens, pelo final, pelo estilo e pela historicidade. Assim Scaliger define seu trabalho:

> "Na comédia, Chremetes, Davi, Thaides, todos de origem humilde, são escolhidos nos distritos rurais; o começo é turbulento; o final, feliz; a linguagem comum é empregada. Na tragédia, os reis e dirigentes são escolhidos nas cidades, nas vilas fortificadas e nos campos militares; o começo é calmo; o final, horrível; a linguagem é digna, refinada e diferenciada da fala vulgar; o clima geral é dado por apreensões, medos, ameaças, exílios e mortes."

Hoje a nossa terminologia é diferente; mas nossa prontidão em fornecer fórmulas é imbatível. Em *The Cutting of an Agate,* W. B. Yeats define a tragédia de modo a excluir Shakespeare, que, segundo ele, sempre escreveu "tragicomédias". Esta teoria não ofenderia Bernard Shaw que, por seu lado, afirmara que "Ibsen... estabeleceu firmemente a tragicomédia como uma diversão muito mais profunda e séria que a tragédia" (*Tolstoy: Tragedian or Comedian?*, em Pen Portraits and Reviews). Escrevendo sobre a luta de classes no prefácio de sua peça *Touch and Go*, D. H. Lawrence oferece outro ponto de vista: "Se pudéssemos saber realmente pelo que lutávamos, se acreditássemos profundamente nos motivos de nossa luta, então ela poderia ter para nós dignidade, beleza e satisfação. E se fosse uma luta profunda por alguma coisa que estivesse prestes a nascer em nós, uma luta que estivéssemos convencidos de nos trazer uma nova liberdade, uma nova vida, então ela seria uma atividade criativa, uma atividade criativa na qual a morte seria um clímax na progressão em rumo de um novo ser. Isto é a tragédia." Ainda mais recentemente, W. H. Auden dicotomizou a tragédia desta maneira: "A tragédia grega é a tragédia da necessidade; isto é, o sentimento despertado no espectador é o seguinte: 'Que pena que teve que ser dessa maneira'; a tragédia cristã é a tragédia da possibilidade: 'Que pena que tenha sido dessa maneira quando poderia ter sido de outro modo'; a hubris, que é a falha de caráter do herói grego, é a ilusão de um homem que sabe que é forte e acredita que nada possa abalar essa força, enquanto que o correspondente pecado cristão do orgulho é a ilusão de um homem que se sabe fraco, mas acredita que através de seus próprios esforços consiga transcender essa fraqueza e tornar-se forte" — New York Times Book Review, 16 de dezembro de 1945. Em meio ao tumulto de palpites, aperçus, interesses pessoais e teorias incompletas, a oportunidade que um crítico-filósofo tem de reconsiderar toda a história e limites da tragédia e da comédia é muito grande. Neste livro, no entanto, quisemos apenas esquematizar o assunto e levantar a questão.

Página 199
A obra de GEORGE MEREDITH, *Essay on the Idea of Comedy and of the Uses of the Comic Spirit.* Entre as sérias deficiências encontradas nesse ensaio, podemos citar uma definição do espírito da comédia que exclui a sátira, a ironia e o humor. Meredith equaliza sua idéia de comédia com a de amabilidade: "Você poderá avaliar a sua capacidade para a percepção cômica, sendo capaz de detectar o ridículo daqueles que ama, sem por isso amá-los menos" etc., etc. Em determinados momentos chega a ser tolo, quando, por exemplo, observa: "Aqueles que detectam a ironia na Comédia, o fazem por ter escolhido vê-la na vida." Examinando esse ensaio hoje, sinto dificuldades em descobrir o que me teria impressionado nele em determinado momento. Talvez tenham sido algumas das seguintes observações que destacam o aspecto social da comédia:

1 — "O poeta cômico encontra-se no campo reduzido, ou no espaço enclausurado da sociedade que despreza; e pretende atingir o enclausuramento ainda mais estreito dos intelectos dos homens, com referência à operação do mundo social sobre seus caracteres."

2 — Para a Comédia "é necessária uma sociedade de homens e mulheres cultivados, na qual as idéias sejam correntes e as percepções ligeiras, para que ela possa ter assunto e uma platéia".

3 — "Uma percepção do espírito cômico dá uma elevada camaradagem. Tornamo-nos cidadãos de um mundo mais seleto, o mais elevado que conhecemos em relação ao nosso velho mundo, que não é supermundano. E procuramos lá nossa classe superior inatacável!"

4 — Meredith é inteligente demais para julgar que Molière fosse apenas o poeta da aristocracia: "Para a diversão da corte

foram escritos os ballets e as farsas, que são apreciados tanto pelas multidões das classes elevadas quanto das classes inferiores, mais do que a comédia intelectual. A burguesia francesa de Paris era suficientemente rápida de raciocínio e de educação elevada para receber grandes obras como *O Tartufo*, *As Sabichonas* e *O Misantropo*..." E segue um hino de louvor à classe média que teria enternecido o coração de James Mill ou de Lord Macaulay: "Em todos os países, a classe média apresenta o público que, lutando contra o mundo e tendo um bom desempenho nessa luta, conhece melhor o mundo... Os homens e mulheres cultivados, que não tiram a nata da vida e estão ligados aos seus deveres, embora escapem aos golpes mais duros, tornam-se observadores agudos e equilibrados. Molière é o seu poeta."

Página 202

LORCA E SYNGE. As comédias folclóricas de Synge — *The Playboy of the Western World, The Tinker's Wedding, In the Shadow of a Glen* — são famosas há muito tempo. Foi Edwin Honig, em seu importante livro *Garcia Lorca* (Nova York, 1944), que apontou Lorca como sendo um segundo Synge, seja nas tragédias folclóricas como *Bodas de Sangue* (Norfolk, Conn., 1939), ou nas comédias folclóricas com *A Sapateira Prodigiosa* (*From Lorca's Theater, Five Plays of Federico Garcia Lorca*, Nova York, 1941).

Página 202

GRABBE (1801-1836), um talento dramático brilhante e excêntrico, só foi descoberto no século vinte e, assim mesmo, somente na Alemanha. Como Büchner, é um bom exemplo do fato de que uma peça não precisa necessariamente ser um sucesso inicial para ter sucesso mais tarde. Antes dos títulos de suas obras principais, indico as datas da composição (que geralmente também são as da publicação) e, após, as das primeiras montagens:

1827 - *Herzog Theodor von Gothland* 1892.

1827 - *Nanette und Maria* 1914.

1827 - *Scherz, Satire, Ironie, und tiefere Bedeutung* 1876.

1829 - *Don Juan und Faust* 1829.

1829 - *Die Hohenstaufen* 1875.

1831 - *Napoleon* 1868.

1838 - *Hannibal* 1918.

Página 202

STERNHEIM (1878-) é associado tanto ao Expressionismo quanto ao antiExpressionismo na corrente conhecida como die neue Sachlichkeit — "a nova fatualidade". *Aus dem bürger lichen Heldenleben* (1908-1922) inclui suas melhores comédias: *Bürger Schippel, Die Hose, Der Snob, Die Marquise von Arcis.* A última citada foi publicada e apresentada numa excelente adaptação de Ashley Dukes, intitulada *The Mask of Virtue.* Uma tradução de Der Snob, com o título de *A Place in the World,* pode ser encontrada em *Eight European Plays,* ed. W. Katzin (Nova York, 1927).

Página 202

HENRY BECQUE (1837-1899), cujo gênio foi paralisado por Sarcey e o teatro parisiense, possuía um dom natural tão importante quanto o de qualquer dramaturgo moderno fora dos nossos Quatro Grandes. Nas histórias é apresentado como o diretor de uma escola apagada de dramaturgos franceses, que escreveu o que é chamado de comédie rosse — um tipo de comédia amarga, vulgar, naturalista, popularizada recentemente nos Estados Unidos por *The Little Foxes*, de Lillian Hellman. Em lugar de tentar em vão reviver Henry Céard, Romain Coolus, George Ancey e outros, prefiro chamar a atenção para uma pequena genealogia mais distinta. Se cada um desses autores influenciou realmente ao outro, não sei; legítima ou ilegítima, aqui está a árvore genealógica:

1885 — *La Parisienne, de Becque.*

1887 — *Comrades.* Talvez a melhor *comédie rosse* de Strindberg.

1897 — *Der Kammersänger ("O Tenor").* A interessante sátira em um ato de Wedekind.

1908-1922 — *Aus dem bürgerlichen Heldenleben.* Do ciclo de *comédie rosse* de Sternheim.

Outra das admiráveis versões inglesas de Ashley Duke — *Parisienne* — foi montada e publicada em Londres em 1943.

Página 203

TCHEKHOV (1860-1904) e SCHNITZLER (1862-1931) poderiam ter cada um deles um capítulo inteiro neste livro, se ele pretendesse ser uma história abrangente do melhor do drama moderno. O primeiro já possui uma reputação bastante elevada, pelo menos entre os conhecedores, embora até mesmo eles tenham a tendência de louvar em Tchekhov o único elemento que beira o vulgar: sua melancolia. Isto é tão frisado pelas atrizes modernas, que o suave Tchekhov pode parecer tão elefantino no palco quanto Sudermann ou Philip Barry. Os que o conhecem melhor — Maximo Gorki e Stanislavski, para não citar os comentários azedos de Letters on Literature do próprio Tchekhov (Londres, 1924) — enfatizam por um lado disposição séria, seu naturalismo altamente artístico, semelhante à prosa de Jane Austen e, por outro, sua atitude afirmativa perante a vida. O aroma peculiar de Tchekhov é resultado, na verdade, não de uma postura adolescente e de monólogos interiores sobre ir ou não a Moscou, não da apatia forçada e da afetação, mas da interação entre os fatos da Rússia provinciana de 1900, tão esmeradamente retratada, e nos impulsos e ideais de Tchekhov. É exatamente por Tchekhov ser uma pessoa assim positiva, tão amante da vida, que a sua Rússia é um lugar triste, como se fosse uma gaiola para pássaros selvagens ou uma lareira encimada por gaivotas empalhadas.

Afastando o tchekhovianismo espúrio (podemos colocar Greta Garbo em seu lugar), ficamos livres para analisar as estruturas sinfônicas que são as peças de Tchekhov. Está demonstrado que isso tem sido feito muito raramente, tais e tantos são os cortes horrorosos executados no texto das montagens mais imponentes de Tchekhov. Os cortes em Tchekhov — como em Shakespeare — são como manifestações de vandalismo numa galeria de arte. É como se cortássemos cada décimo compasso de um trio de Beethoven. Tchekhov não fala pretensiosamente de uma nova forma. Ele não falava; agia. Nas suas realizações, vemos as reais possibilidades do recurso às "fatias de vida", da rejeição naturalista da "peça comercial". Tchekhov dá a ilusão de uma fatia de vida, sendo bem mais habilidoso na construção do que os dramaturgos de boulevard. Seu naturalismo significa o abandono do recurso à fácil simetria do enredo em favor da construção de um edifício gracioso feito com os perigosos elementos do ritmo, de motivo condutor, tempo e panorama. Como o próprio Tchekhov indicou, em palavras que poderiam evocar ao leitor atual a presença de Henry James: "Quando um homem gasta o menor número possível de movimentos numa ação definida, isso é a graça."

Para a espécie de crítico que apela para "o declínio de classe governante" ou "a ascensão da burguesia", Arthur Schnitzler é Tchekhov em outra roupagem. O temperamento melancólico, o cenário elegante, o naturalismo refinado da técnica são comuns aos dois dramaturgos. Em ambos, o conflito central localiza-se entre os impulsos expansivos, amorosos e nas circunstâncias que os contrariam. Mesmo assim, os dois são completamente diferentes. Quanto à técnica, Schnitzler fica perto da peça ortodoxa francesa. Não é avesso a usar truques sentimentais, como o de fazer com que a heroína de Intermezzo cante uma canção que, com ironia superteatral, refere-se a seu próprio caso. E freqüentemente abre os longos braços da coincidência em seus enredos. O chamariz é que, embora exista muita improbabilidade no acontecimento, — especialmente nas entradas e saídas tão cuidadosamente cronometradas — não existe improbabilidade na psicologia. Schnitzler coloca uma interação entre sua moldura "artificial" e suas pessoas "reais". O efeito é característico e maravilhoso. É como se uma peça de Sardou subitamente tomasse vida. Como Pirandello, Schnitzler coloca um plano de realidade contra outro. Mas faz isso de maneira diferente. Pirandello começa da realidade humana e a "distancia" com o auxílio de uma moldura artificial; Schnitzler começa com a moldura e deixa que seus personagens a abandonem e saiam para a vida real. Pirandello usa o artifício de tornar a realidade cômica e, portanto, suportável. Schnitzler o usa para o choque que o espectador experimenta quando a moldura é rompida. Se Pirandello diminui-se quando examina apenas seus problemas intelectuais, Schnitzler diminui-se quando olha exclusivamente para seus problemas morais e práticos. Schnitzler foi conhecido durante uma época por ser o dramaturgo que combatia a tradição dos duelos, que advogava a Nova Moralidade, que era Perigosamente Franco, que perguntava: 'Um doutor deve dizer tudo a seu paciente?', que escreveu sobre o problema judaico. Todas essas coisas são secundárias em sua arte, que é o cenário de um conflito muito mais primordial, o que Freud chamava de conflito do Amor e da Morte, um conflito ao qual muitos outros poderiam ficar subordinados.

A relação da obra de Schnitzler com as idéias da Comédia e da Tragédia é mais complexa do que indico neste texto. *Der Ruf des Lebens (O Chamado da Vida)*, por exemplo, possui uma forma um tanto trágica, embora em sua substância seja quase que exatamente o oposto de uma tragédia. (Não existe um nome para o oposto do trágico; cômico, certamente não seria a palavra). A tragédia talvez tenha sempre sugerido um estudo da responsabilidade; freqüentemente tem mostrado as conseqüências da irresponsabilidade. O final pseudotrágico de *Der Ruf des Lebens* é antitrágico, embora calamitoso, já que a idéia de responsabilidade é explicitamente afastada. O bom doutor diz à protagonista Marie, que matou o pai por ter sido provocada, para não se preocupar com o sentimento de culpa. Não que ele justifique a ação. Pelo contrário, julga a idéia de justificativa sem sentido. "O senhor é bom", diz Marie. "Bom?" o porta-voz de Schnitzler responde: "Eu? — Sim. Da mesma forma que você é uma criminosa... Palavras! — Sobre você o sol ainda brilha, bem como sobre mim — e sobre elas (aponta para as crianças que correm nos prados). Sobre ela (apontando para a irmã morta de Marie), já não brilha. É a única coisa de que tenho certeza nesta vida." Assim, um novo tipo de tragédia — ou melhor, alguma coisa sem nome que não é a tragédia — é tirada do ceticismo moderno.

Algumas pessoas poderiam condenar Schnitzler por ser nihilista e decadente. Vãs palavras... Um derrotista politicamente, sem dúvida, Schnitzler ainda afirma a verdade como ele a vê, que é a posição básica do artista. Schnitzler defende a consciência e é contra as ilusões, principalmente a ilusão de que os prazeres irresponsáveis proporcionam felicidade aos homens. Durante a vida inteira ele disse as mesmas coisas e pintou os mesmos quadros com ênfase diferentes. O público gostou mais de seus primeiros trabalhos, da "comédia" delicada de *Anatol*, ou da "tragédia" delicada de *Liebelei*. Os schnitzlerianos inveterados promoveram as últimas novellen e as últimas peças como a sombria *Der Gang zum Weiher (O Caminho para o Açude)*. Pessoalmente, admiro mais o período intermediário de *Der Einsame Weg, Der Ruf des Lebens, Zwischenspiel* e a grande "comédia" da promiscuidade sexual, *Reigen*.

Talvez os dois melhores livros em inglês sobre Tchekhov e Schnitzler sejam, respectivamente, *Anton Tchekhov*, de William Gerhardi (Nova York, 1923), e *Arthur Schnitzler*, de Sol Liptzin (Nova York, 1932).

Página 207

CÂNDIDA É A VILÃ? A interpretação que um autor faz de sua própria obra não deve jamais ser encarada como objetiva, mas, pelo que pode valer, aqui está a opinião de Shaw sobre a questão, tal como se lê numa carta escrita a James Huneker:

"Não me proponham adivinhas sobre essa mulher muito imoral, Cândida. Observem a fala de W. Burgess: "Você é a moça que batia à máquina para ele." "Não." "Nãaaao, ela era mais nova." E assim Cândida a demitiu. Prossy é uma jovem realmente muito especial, devotada a Morell a ponto de ajudar na cozinha, mas para ele significava o mesmo que um coelhinho de estimação, incapaz de lhe despertar o menor sentimento. Cândida é tão inescrupulosa quanto Siegfried: até mesmo Morell vê que "nenhuma lei poderia contê-la". Ela seduz Eugene até onde lhe é agradável seduzi-lo. É uma mulher sem "caráter" no sentido convencional. Se não possuísse cérebro e força de vontade, seria uma miserável devassa ou voluptuosa. Ela é direita por motivos naturais, não por eticoconvencionais. Nada pode ser mais razoável e de sangue-frio do que sua despedida de Eugene: "Está tudo muito bem, meu rapaz, mas não consigo me ver aos cinqüenta com um marido de vinte e cinco." E é só essa liberdade do derramamento emocional, essa sabedoria infalível no plano doméstico, que a tornam tão dona da situação. Consideremos então o poeta. Ela o torna um homem quando lhe mostra que ele tem sua própria força — que David tem de se arrumar sem a pobre esposa do Uriah. E então materializa sua imagem da casa, as cebolas e os vendedores, o carinho que dedica ao bebezão Morell. A *hausfrau* de Nova York acha que isso é um pequeno paraíso; mas o poeta levanta-se e diz: "Vamos embora, venha para a noite comigo" — a noite sagrada de Tristão. Se esse paraíso tolo e engordurado é a felicidade, então o dou por inteiro a você — "a vida é mais nobre que isto". É esse o "segredo do poeta". Os jovens espectadores nas primeiras filas choram ao ver o pobre rapaz saindo sozinho e de coração partido para a noite fria, para salvar as propriedades do Puritanismo da Nova Inglaterra; mas, na realidade, ele é um deus voltando para seu paraíso, orgulhoso, desprezando a "felicidade" que almejava nos seus dias de cegueira, vendo claramente que tinha algo muito mais importante diante de si do que Cândida. Ela tem a estranha intuição de sua aura completa, ao dizer: "Ele aprendeu a viver sem precisar de felicidade."

Essa análise, em alguns aspectos, está completamente de acordo com a minha, em outros, não.

Shaw disse a Huneker: "Eu seria certamente linchado pelos candidamaníacos furiosos se esta visão do caso fosse conhecida." E acrescentou, com palavras que nos ajudam a compreendê-lo como artista:

> "Conto isto a você porque é um exemplo interessante do modo pelo qual uma cena, que deveria ter sido concebida e escrita transcendendo a noção comum das relações entre as pessoas, agita as emoções a um alto grau; principalmente pela linguagem do poeta, que, para aqueles que não têm sintonia com ela, é misteriosa e apavorante e, portanto, reverenciada. Eu mesmo a adivinhei, antes de ter encontrado toda a verdade sobre ela.
> — *Iconoclasts: A Book of Dramatists* (Nova York, 1908), pp. 254-256.

Esses comentários sugestivos, ainda que críticos, merecem ser rematados por outro. Numa carta dirigida à sua filha, publicada em *The Crack-Up* (Nova York, 1945), F. Scott Fitzgerald escreveu: *Estranho Interlúdio* é uma boa peça. E também era boa da primeira vez, quando Shaw a escreveu, dandо-lhe o título de Candida."

Página 225

TRÊS PEÇAS de Pirandello e três níveis de realidade:

1921 — *Seis Personagens à Procura de um Autor.*

1924 — *Cada qual de seu jeito.*

1930 — *Esta Noite Improvisamos.*

— AO CAPÍTULO 7.

Página 237

CADA PAÍS ESCANDINAVO... Ver qualquer história de qualquer literatura escandinava. Um perfil sobre o melhor que existe do drama escandinavo desde Strindberg foi publicado em *Scandinavian Plays of the Twentieth Century* (Princeton, 1944), 2 volumes. Não são peças ruins; mas não despertam o apetite.

Página 237

SHAW, IBSEN, O'NEILL E STRINDBERG. A história de Ibsen e seu retrato são contados por V. J. McGill em sua obra August Strindberg, p. 11. É dito também que Ibsen julgava Strindberg superior a ele. (Se isto é verdade, ele estava enganado.) O testemunho de O'Neill é citado num programa de Provincetown Players. Os tributos de Shaw são tirados dos prefácios de *De volta a Matusalém* e *Três Peças para Puritanos*, respectivamente. Henderson nos conta que o retrato de Strindberg estava pendurado no estúdio de Shaw ao lado dos de Nietzsche, Descartes e Einstein. Pearson acrescenta esta anedota sobre Shaw:

> "Aproveitando uma visita que fez a Estocolmo, pediu a Strindberg que levasse em consideração a idéia de indicar William Archer como seu tradutor para o inglês. "Archer não simpatiza comigo", objetou Strindberg. "Archer também não simpatizava com Ibsen", retorquiu Shaw... Relatando esta conversa a Archer num cartão postal, Shaw continuava: "Depois de mais algum tempo de conversa, consistindo principalmente de silêncios embaraçados e um ou dois sorrisos pálidos por parte de A.S., e jorros de eloqüência energética numa algara-

via assustadora, metade em francês, metade em alemão, por parte de G.B.S., Strindberg tirou o seu relógio, olhou para ele e disse em alemão: "Às duas horas vou ficar doente." Os visitantes aceitaram esta intimação delicada e retiraram-se."

Página 240

AUTOBIOGRAFIAS DE STRINDERG. As versões em inglês e os anos que abrangem são como a seguir:

1 — *The son of a Servant*, 1849-1867.
2 — *The Growth of a Soul*, 1867-1872.
3 — *The Author*, 1872-1886.
4 — *The Confession of a Fool*, 1875 ff.
5 — *Fairhaven and Foulstrand*, 1892-1894.
6 — *Inferno*, 1894-1897.
7 — *Legends*, 1897-1898.

(O oitavo volume — Alone — não foi traduzido). O intervalo entre o 4º e o 5º indica não só uma quebra no tempo, mas também uma quebra no estilo. Os quatro primeiros livros são da veia "naturalista" como as peças com as quais estão diretamente relacionados — *O Pai*, *Senhorita Júlia*, *Os Credores*. Os quatro últimos são do domínio "espiritual" das peças de sonho.

Página 244

SIRI VON ESSEN, cujo casamento tempestuoso com Strindberg é narrado em *The Confession of a Fool* e, menos literalmente, em *O Pai* e *The Link* e em outras peças "naturalistas", foi acusada de tudo por seu marido, desde lesbianismo até de alimentar o cão melhor do que fazia com August Strindberg. O casamento com Frida Uhl não foi tão tempestuoso (1893-

1894) e o casamento com Harriet Bosse (1901-1904) foi quase calmo. Como vários de nossos profetas "intelectualizados" da autenticidade feminina, Strindberg casou-se com intelectuais complexas. Duas das três esposas eram atrizes, a outra era escritora.

Página 244

SWEDENBORG. Para muitos de nós, o nome sugere apenas uma seita estranha, monótona. Para o historiador da cultura, no entanto, Swedenborg foi uma influência importante sobre escritores imaginativos como Blake, Balzac, Flaubert, Baudelaire, Yeats e Strindberg.

Página 244

...TRÊS CÍRCULOS CONCÊNTRICOS — uma idéia de A. Jolivet. Um dos méritos de seu livro *Le Théâtre de Strindberg*, sem ser o menor deles, é que torna possível, para aqueles que não sabem sueco, a pesquisa do principal exegeta de Strindberg, Martin Lamm. Os dois melhores estudos de Strindberg feitos em inglês — *August Strindberg, the Bedeviled Vicking*, de V. J. McGill (Nova York, 1930), e *August Strindberg*, de G. A. Campbell (Londres, 1933) — ficam decididamente limitados aos colégios e às críticas.

Página 245

BÜCHNER E OS ROMÂNTICOS ALEMÃES. Mais ainda do que Grabbe, Georg Büchner (1813-1837) é uma prova negativa de que, para ter sucesso depois da morte, um dramaturgo deve ter sucesso durante sua vida. O sucesso de Büchner foi adiado até a geração de 1910-1920, quando Max Reinhardt produziu sua *Morte de Danton* e Alban Berg fez uma ópera do seu *Wozzeck*. Antecedendo não só a Zola como também a Turgenev e a Ostrovski, ele é uma ilustração do fato de que o naturalismo dramático não foi uma invenção dos anos oitenta. Relacionado por muitos como um dramaturgo do século vinte nascido cedo demais, prefiro sugerir que nossa noção daquilo que é tipicamente "século dezenove" é ofensiva e arbitrária. O século dezenove produziu Büchner!

Assim como os romancistas alemães escreveram tantas peças ruins e contribuíram ao lado dos "intelectualizados" para o divórcio do teatro e do drama, temos a tendência de esquecer os serviços positivos que prestaram. Não lemos *Dramaturgische Blätter*, de Ludwing Tieck, com a admiração que Goethe, Heine e Hebbel lhe dedicavam. Acreditamos carinhosamente que ninguém tentou montar Shakespeare à maneira elizabethana em um palco elizabethano antes de 1900. No início do século dezenove, no entanto, Tieck denunciava o Illusionsbühne e clamava por um Raumbühne, com o qual designava um palco com plataformas e escadarias semelhantes aos aprovados pelos estilos modernos. Quando montou *Sonhos de Uma Noite de Verão*, em Potsdam, em 1843, Tieck usou (no lugar dos cenários) escadarias, cortinas, colunas e balcões num palco em três planos. Muito antes de Shaw, Tieck atacava o popular teatro parisiense, denunciando-o como o polvo que era. Em sua luta por um teatro mais íntimo e uma direção mais experimental, em sua luta por um drama realista da classe média, em sua luta por uma atuação mais natural e uma enunciação mais cuidadosa, é o grande pioneiro do teatro moderno. Não acharíamos *The Skin of Our Teeth*, de Thornton Wilder, tão audaciosa se tivéssemos lido *Die verkehrte Welt* e *Der gestiefelte Kater*, de Tieck.

Página 245

DESPREZ E ANTOINE. L'Evolution naturaliste, do jovem Louis Desprez, foi um dos vários livros que ajudaram a criar um clima de opinião zolaísta. Alusões a André Antoine, que deu aos zolaístas a sua oportunidade no teatro, fundando o Théâtre Libre em 1887, apareceram freqüentemente neste livro. Uma das duas peças que foram levadas no Théâtre Libre sob o título comum de Les quarts d'heure — Entre frères, de Henri Lavedan e Gustave Guiches, foi tida por Strindberg como um modelo do gênero.

Páginas 246-247

BRUNETIÈRE E SARCEY. Ferdinand Brunetière (1849-1906) foi o principal crítico acâdemico do drama na França, quando Francisque Sarcey (1828-1899) foi o principal crítico jornalístico. O primeiro agitou os pombais acadêmicos da América com sua "lei do teatro", uma nova apresentação não muito empreendedora da idéia "drama é conflito" em termos de vontade. Que tipo de fascinação essa espécie de questão exercia nos anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial pode ser julgado pelos leitores de Henry Arthur Jones em sua introdução à tradução inglesa, ou em *The Development of the Drama*, de Brander Matthews (1903), *The Theory of the Theater*, de Clayton Hamilton (1910), e de *Playmaking*, de William Archer (1912)

Contrariando as aparências, Sarcey é uma figura bem mais complexa e controversa. Gostava de Dumas filho, de Sardou e de Augier, o melhor teatro de sua juventude e meia-idade, e era um adversário feroz do Naturalismo e do Simbolismo de seus últimos anos. Como as últimas escolas enfrentaram o teste do tempo muito melhor do que as primeiras, como pensamos mal de um crítico teatral que só conseguia encontrar bobagens em Ibsen ou Becque, negligenciamos também na percepção de que Sarcey, por todo o prosaísmo pretensioso que censuramos em sua obra, freqüentemente estava certo e seus oponentes errados. Embora ele não tenha procurado o grão de gênio que havia em Maeterlinck, descobriu o absurdo que certamente também se encontrava lá. Ele não apenas reconhecia o talento de Strindberg, declarando que ele tinha mais sentido do teatro do que qualquer outro dramaturgo da escola escandinava, como desencavou também alguns dos aspectos essenciais na obra de Strindberg: sua clareza de exposição, sua lógica verdadeira, suas preparações habilidosas, sua afinidade com "nos faiseurs de mélodrames ou de nos vaudevillistes". Acima de tudo, nos ensaios que levavam o título "*Les lois du théâtre*", no primeiro dos oito imponentes volumes de seu Quarante Ans de Théâtre (Paris, 1900-1902), Sarcey faz uma das mais inteligentes tentativas de descrever o ofício do teatro. A arte do teatro, argumenta, é um sistema de convenções que dão uma ilusão de realidade a uma platéia. Uma peça, portanto, *não* é "uma fatia de vida colocada *artisticamente* sobre um tablado", como o zolaísta Jean Jullien tinha afirmado, a menos que a palavra artisticamente cancele o resto da observação. Compreenderemos o teatro, diz Sarcey, estudando as condições peculiares de sua realização: a psicologia das multidões, suas expectativas e predileções como refletidas nas convenções dramáticas. É necessário, insiste, acomodar os fatos e sentimentos da vida às disposições particulares dos espectadores. "É impossível separar a arte de suas condições, pois ela vive somente através e por elas, desde que não seja uma inspiração sutil descida dos céus nem que emane das profundezas da mente humana, mas alguma coisa totalmente concreta e definida que, como todas as coisas vivas, não pode existir a não ser no ambiente ao qual esteja adaptada..." Sarcey é aqui um pioneiro de grande parte da crítica moderna, que desenterrou características do teatro antigo e elizabethano e provou exaustivamente que elas são essenciais para a compreensão completa do drama. Devemos dizer isto em favor de Sarcey. O modo pelo qual ele podia estar tão certo em teoria e tão errado em certas afinidades específicas não deixa de ser supreendente à primeira vista. Isto surge da simples circunstância de que a análise de Sarcey da cultura moderna era deficiente. Ele citava o ditado de Molière: "Não existe outra regra no teatro além da de agradar ao público" e não conseguia diferenciar entre o público de Molière e o de Sardou. Este ponto surge novamente no Capítulo X.

Página 251

O livro de BERNHARD DIEBOLD, *Anarchie Im Drama* (Frankfurt, 1925), é um dos melhores em todo o campo do drama moderno. Seu assunto principal é o Expressionismo Alemão, do qual a análise que faz é magistral, e Diebold escreve o que de melhor se pode encontrar sobre a arte de Strindberg, Wedekind e Sternheim, sem mencionar as figuras menores do Expressionismo.

Tendo mencionado os críticos mais proeminentes ingleses e franceses de nosso período, devo acrescentar que a Alemanha produziu talentos igualmente importantes. Durante a República de Weimar, Diebold, Alfred Kerr, Julius Bab e Herbert Ihering mantiveram um padrão maravilhosamente elevado.

Página 260

O livro de ERICH KAHLER, *Man the Measure* (Nova York, 1943), é uma história geral da civilização que, como a de Egon Friedell, é particularmente boa por sua crítica de certos autores. Kehler possui o sentimento da literatura européia moderna. Muito pouca gente o possui.

— AO CAPÍTULO 8.

Página 267

O'NEILL, O'CASEY E DENIS JOHNSTON. A admiração de O'Neill por Strindberg está mais eloqüentemente expressa no programa do Provincetown Players já citado anteriormente. *The Flying Wasp* (Londres, 1937), o único livro de crítica de O'Casey — um esplêndido ataque ao teatro londrino, mesmo sofrendo da ilusão de que o de Nova York seja melhor, uma ilusão "romântica" causada pela distância — contém alusões respeitosas a Strindberg. A influência das peças de sonho está por toda a obra de Denis Johnston, *The Old Lady Says No!*, uma resposta expressionista à peça bem ligeira de W.B. Yeats, *Cathleen ni Houlihan.*

Página 271

As peças antigas de YEATS se distribuem por quatro volumes:

1 — *Four Plays for Dancers*, 1921.
2 — *Wheels and Butterflies*, 1934.
3 — *The Herne's Egg and Other Plays*, 1935.
4 — *Last Poems and Plays*, 1940.

Minha citação foi tirada das notas muito interessantes existentes no primeiro desses volumes.

Página 277

Várias peças de COCTEAU foram traduzidas sem ser publicadas. A única tradução impressa é a versão de Carl Wildman de *La Machine Infernale* (Oxford, 1936), de cuja introdução tirei minha citação. Quem lê francês pode ler os libretos de Cocteau: *Oedipus Rex* (para Stravinski), *Antigone* (para Honegger), *La Pauvre Matelot* (para Milhaud). Outros textos de

Cocteau (não mencionados no livro) são: *Le Boeuf sur le Toit, Les Mariés de la Tour Eiffel, Roméo et Juliette.*

Página 281

O TEATRO EXISTENCIAL. As notícas sobre o novo tipo de teatro chegaram à América através da revista mensal em inglês, Horizon, de maio de 1945. No que consistia o existencialismo das peças? Sartre quase conseguiu responder essa pergunta em uma frase de um ensaio que escreveu: "*L'existence n'est past une délectation morose, mais une philosophie humaniste de l'action, de l'effort, du combat, de la solidarité.*"

Uma citação ligeiramente longa reforçará a questão:

> "Cada objeto tem um ser e uma existência. Um ser, significa uma soma constante de atributos; uma existência, significa uma determinada presença efetiva no mundo... Os existencialistas mantêm... que no homem — e só no homem — a existência precede o ser.
>
> Isto significa que em primeiro lugar o homem *é*, e apenas secundariamente ele é isto ou aquilo. Numa palavra, o homem tem que criar seu próprio ser. Somente jogando-se no mundo, sofrendo dentro dele, lutando lá, é que ele define passo a passo. E a definição permanece aberta para sempre. Não se pode dizer o que este homem em particular é antes de sua morte, nem o que a humanidade é depois de ter desaparecido."

Será que o Existencialismo se presta à arte dramática? Ou é um embaraço? "É evidente," diz John Russel em *Horizon*, "que o Existencialismo, baseado como é na retórica interior do temperamento, combina muito bem com o teatro". H. A. Mason, no entanto, afirma em Scrutiny que, "em *Les Mouches*, a tese filosófica fica fora da peça, que perde assim a coerência interna... O autor permanece ilegitimamente puxando os cordões dos acontecimentos, intervindo assim como seu próprio Júpiter na obtenção dos efeitos de fogos de artifício". Parece que tive a sorte, a vantagem sobre esses críticos, de ter lido a peça de Sartre antes de saber qualquer coisa de sua filosofia. Dessa experiência, posso afirmar categoricamente que a filosofia das peças de Sartre está tão longe de ser obstrutiva, que pode ser assimilada sem desagrado por platéias que nunca ouviram falar de Kierkegaard ou Heidegger.

Página 282

HUIS CLOS E A COVARDIA DE GARCIN. Um suplemento para algumas das frases que usei é dado por Alexandre Astruc em seu ensaio *Jean-Paul Sartre e Huis Clos* na publicação anual de John Lehmann, *New Writing and Daylight* (1945):

> "Na realidade, o crime de Garcin não é o de ser um covarde — e ele o é afinal? Ninguém jamais saberá, ele morreu antes de poder provar sua coragem: ele morreu cedo demais (mas sempre se morre cedo demais). Nem o de Estelle é ser uma infanticida, nem naturalmente o de Inès é ela ter sido uma lésbica. Seu verdadeiro pecado é terem feito os outros sofrer durante a sua existência, é terem desejado viver através da consciência torturada do outro. Garcin fez sua mulher sofrer; Inès, sua namorada; Estelle, seu amante: serão punidos onde pecaram: através dos outros. Portanto, no final, a covardia de Garcin, bem como a sexualidade de Inès, são o seu *castigo*, mais do que seu pecado. Garcin sofrerá através de sua covardia (ou da impossibilidade pessoal de demonstrar sua coragem, o que vem a dar no mesmo), Inès através de sua inversão e Estelle de sua sensualidade. O castigo, se vem dos outros, terá, no entanto, suas raízes na consciência de cada um dos personagens. Eles mesmos são seus próprios torturadores.

— AO CAPÍTULO 9.

Página 300

PISCATOR E BRECHT. O livro de Piscator, *Das politische Theater* (Berlim, 1929), do qual foram tiradas todas as citações, é uma revelação muito interessante e não-intencional das histórias social e pessoal. Piscator foi uma espécie de jovem-prodígio; e infelizmente continua sendo. Uma revelação mais objetiva de alguns dos seus feitos pode ser encontrada em *Reinhardt-Jessner Piscator oder Klassikertod?* de Herbert Ihering (Berlim, 1929).

Ihering comenta sobre a influência de Piscator e Brecht: "É surpreendente que o poeta tenha influenciado mais o teatro e o diretor do que o drama. Muitas tentativas de se chegar a um entendimento com o presente político e social se voltam para Piscator, e muitas tentativas de se criar uma nova forma dirigem-se a Brecht."

Acho que pode ser interessante acrescentar aqui outros comentários de Ihering sobre o Drama Épico de Brecht:

> "Brecht substituiu a grandeza pelo distanciamento. É essa a sua contribuição para com o teatro. Ele não tornava as pessoas menores. Ele não atomizava os personagens. Ele os colocava a distância. Retirou a obstrusiva gemütlichkeit. Exigia uma avaliação dos acontecimentos. Insistia em gestos simples. Pedia uma fala clara, fria. Não era permitido nenhum enredo sentimental. O resultado foi o estilo épico, objetivo.

Minha primeira citação longa de Brecht foi tirada de um prospecto não publicado da Sociedade Diderot. As transcrições são das rotas a *Mahagonny*, nas *Gesammelte Werke* (Londres, 1938). Nem *Der gute Mensche von Sezuan* nem *Der kaukasische Kreidekreis* foram ainda publicadas em outra língua, apesar de ter sido preparada uma tradução da última, que citei, feita por W. H. Auden e James Stern. Para maiores detalhes, ver as notas bibliográficas de minha versão da *Furcht und Elend des dritten Reiches (The Private Life of the Master Race)* (Nova York, 1944).

Página 305

O MONODRAMA DE EVREINOV. A citação sobre Evreinov foi tirada de *Russian Theater under the Revolution*, de Oliver M. Sayler (Boston, 1920), Capítulo XIV. Ver também *The Theater in Life,* de Nicolas Evreinoff (Nova York, 1927). Seu pequeno monodrama, *The Theater of the Soul,* tem sido publicado várias vezes em inglês — como por exemplo no *Chief Contemporary Dramatists*, Terceira Série, ed. T. H. Dickinson.

— AO CAPÍTULO 10.

Página 328

O TEATRO É SEMPRE UM PROBLEMA. No primeiro volume de seu *Quarante Ans de Théâtre*, Sarcey sabiamente menciona uma coleção de brochuras dramáticas que encontrara recentemente. Destacavam-se entre os títulos:

1768 — *Causes de la décadence du théâtre.*
1771 — *Du théâtre et des causes de sa décadence.*
1807 — *Les causes de la décadence du théâtre.*
1828 — *Considérations sur... les causes de la décadence des théâtres.*
1841 — *Recherches sur les causes de la décadence des théâtres...*
1842 — *A quelles causes attribuer la décadence de la tragédie...?*

1849 — *De la décadence de l'art dramatique.*
1860 — *De la décadence des théâtres.*
1866 — *Rapport au Sénat sur la décadence de l'art dramatique.*
1871 — *De la décadence des théâtres de les moyens de les régénerer.*
1876 — *Cri d'alarme sur la situation de l'art dramatique.*
1880 — *Du théâtre à sauver.*

Página 329

ENTRETENIMENTO... NAS TELAS. Hollywood, a obra já citada de Rosten, contém uma observação pertinente para o tema do meu capítulo: "As pessoas que lêem a *Atlantic Monthly* também vêem os filmes dos irmãos Marx; mas quantas pessoas, que vêem os irmãos Marx, lêem qualquer coisa que esteja acima do nível de *True Confessions*?" Como, no entanto, o senhor Rosten não sabe que conclusões tirar dessas declarações (exceto para desculpar as ofensas inflingidas por Hollywood como traços de delinqüência juvenil que a indústria perderá mais tarde), é necessário que se vá a outro lugar para uma elucidação — por exemplo, a *The League of Frightened Philistines,* de James T. Farrell (Nova York, 1945), que contém dois admiráveis ensaios sobre Hollywood, nos quais Darryl Zanuck, Walter Wagner e outros porta-vozes da situação atual são colocados em seus devidos lugares.

Página 329

O SATURDAY EVENING POST, ver *On High-Grow Writing,* de Maurice Zolotow, na publicação mensal *Politics,* de agosto de 1944. O argumento de que "Shakespeare também foi um escritor popular" é uma tirada muito conhecida, mesmo na crítica acadêmica. O Professor Allardyce Nicoll devota o primeiro capítulo, *Shakespeare and the Cinema*, de seu *Film and Theatre* (Nova York, 1936), a esse assunto. A intranqüilidade e o ressentimento que provocaram essa elaborada justificativa de Shakespeare são revelados quando Nicoll parte, com alívio, da arte minoritária para o cinema de produção em massa:

> "Não lidamos aqui com teorias delicadas, tiradas dos cérebros de visionários idealistas, desejosos de tornar o filme um brinquedo para os estetas e intelectos superiores; observamos alguma coisa muito mais significativa — o desenvolvimento certo de uma arte, partindo de condições que fizeram com que tantos a encarassem apenas como uma indústria" (p. 107, cf. p. 29, p. 49).

Este academicismo "simplista" é a verdadeira "traição dos funcionários". Quando percebemos que este "traidor" em particular talvez seja o maior estudante vivo do campo teatral, o único comentário que nos resta é: "*et tu, Brute?*"

Página 333

A PSICOLOGIA DAS MULTIDÕES. Examinamos a frase do senhor Nicoll: "... o desenvolvimento certo de uma arte, partindo de condições...". Com uma esplêndida investida contra o que chamava de "materialismo barato", J. E. Spingarn traçou sua história partindo de Castelvetro, no Renascença, até o presente. Spingarn falou de "todo esse pedantismo de 'técnica dramática' e 'habilidade dramatúrgica', de *scène à faire,* das condições do teatro, da influência da platéia e da conformação do palco" e concluiu:

"Se desejamos compreender a literatura dramática em si mesma, precisamos procurar a compreensão nas grandes peças e não no material morto com que essas peças são feitas... O verdadeiro crítico dramático transferirá seu interesse do drama em si para as "leis do teatro" ou para as "condições do teatro" somente quando o apaixonado resolver estudar as "leis do amor" e as "condições do amor" em lugar da beleza de sua amada e da sua própria alma. — Tirado de *Dramatic Criticism and the Theater*", 1913, reimpresso em *Creative Criticism* (Nova York, 1917).

Página 335

O CRÍTICO E OKLAHOMA!. Consultar a *Carta da Broadway*, de George Beiswanger, na *Kenyon Review* (Primavera de 1944) e seu artigo *Theater Today* no *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. III, Números 9-10. A idéia de que *Oklahoma!* seja *echt amerikanisch* e que tenha "raízes subconscientes profundas" — "as raízes vão... para o vaudeville... danças de todos os tipos e a muita coisa que vem diretamente do povo" — combina exatamente com o nacionalismo cultural anunciado recentemente por Van Wyck Brooks e outros. Isso não é novidade. Há vinte anos, Waldo Frank rejubilava-se pela morte do teatro sério na América da seguinte maneira:

> "Os culturistas do drama parecem ter desaparecido, e talvez isso seja para sempre; artistas simples e fundamentais como Chaplin, Brice, Jolson, Fields, Whiteman, Savoy, juntamente com cultuadores esfusiantes do jazz e bailarinos apocalípticos, alcançaram o seu lugar; sem timidez apoderam-se do palco e ganham os aplausos que um dia dirigiram-se aos dramas sombrios de discussões ...E tudo isto aconteceu para o melhor, pois nosso teatro nativo será construído a partir desse material popular."

E quanto ao drama europeu: "Esses espíritos revoltados — Andreyev, Wedekind, Maeterlinck, Romains — não nos transmitem verdades relevantes ...A absorção de suas obras pode ser útil ao crescimento natural de seus compatriotas; para americanos, contudo, não passa de um truque perigoso." — *Salvos* (Nova York, 1924).

Página 338

A LEITURA DE PEÇAS. Aristóteles disse: "A tragédia, assim como a poesia épica, produz seu efeito verdadeiro, mesmo sem a ação; revela a sua força só pela leitura." Lessing disse: "Uma obra-prima raramente é tão bem representada quanto é escrita; a mediocridade sempre encontra melhor caminho por meio de atores." Na tradição antiliterária, no entanto, Spingarn cita Castelvetro, Diderot, Voltaire, Schlegel, Sarcey e Brander Mattews. Talvez a opinião mais descompromissada seja a de H. D. Traill, homem de letras vitoriano:

> "De todo e qualquer drama, como nós modernos compreendemos o termo, creio poder ser afirmado que, embora alguns deles pretendam conter — e efetivamente contenham — grande literatura, são não-dramáticos na medida em que sejam literários, e não-literários na medida em que sejam dramáticos."

Esta tradição repousa sob os seguintes comentários de homens importantes do teatro:

> "O teatro não-literário é a única forma genuína da arte teatral." — Theodore Komisarjevsky.
>
> "Este livro preocupa-se com o teatro e não com o drama — uma distinção cujos termos creio que sejam claros para todos. Compreendo o drama como sendo um ramo da literatura." — Norris Houghton.

Página 341

STARK YOUNG, em vários livros pequenos, em sua aparência muito modestos se comparados com os LOVELY PICTURE

BOOKS mencionados anteriormente, fez uma das melhores contribuições para a compreensão das artes teatrais:

1923 — *The Flower in Drama.*
1925 — *Glamour.*
1926 — *Theater Practice.*
1927 — *The Theater.*

Página 341

TRATADOS SOBRE O DRAMA CONTINUAM SENDO RUINS.

Uma exceção é *Understanding Drama*, de Cleanth Brooks e Robert Heilman (Nova York, 1945). Nele, rigorosas análises são dadas sobre as últimas peças por críticos acreditando que o grande drama signifique alguma coisa. Todos deveriam ler suas análises de *Henrique IV*, Parte I, *The Way of the World* e *A Escola para o Escândalo*. Brooks e Heilman escrevem: "Não pode existir a menor dúvida de que o drama legítimo é em primeiro lugar uma arte auditiva e que o diálogo é seu primeiro elemento. Para o drama, portanto, o vestuário, os cenários e até mesmo a atuação são, finalmente, secundários. É a palavra que ocupa o primeiro lugar; e esse fato pode explicar por que uma peça boa mantém sua força dramática mesmo quando simplesmente lida em um estúdio ou uma sala de aula." O que é excelente; e este livro pretende reforçar a posição de Brooks e Heilman. Infelizmente, no decorrer de seu livro, sua indiferença em relação às artes teatrais passa a parecer excessiva; deve-se saber alguma coisa do que Richard Boleslavski chamava de "a música da ação" e só estudar essa música completamente no teatro. Um certo academicismo limita *Understanding Drama*. Não me refiro aqui principalmente ao tom grave e imperturbável da redação dos editores, nem mesmo ao fato de que eles às vezes parecem mais interessados em definir a tragédia do que em experimentá-la, mas ao tratamento gasto que deram ao drama em seu livro. Depois de um relatório estudado e inteligente de Shakespeare e Congreve, suas observações sobre Ibsen parecem amadorísticas e desinteressantes. Obviamente seria desnecessário publicar uma análise tão ingênua do *Rosmersholm*, depois do trabalho feito sobre essa obra por Bernard Shaw, Lou Andreas Salome, Roman Woerner e Hermann Weigand. Brooks e Heilman acreditam que Ibsen esteja tentando, ou deveria ter tentado, ser Shakespeare e que não se saiu muito bem na empreitada. Chegam a sugerir que *Rosmersholm* deveria ser escrita em verso. Tendo ouvido dizer que Ibsen escrevia *Peças de Problemas*, mas não achando que apesar disso ele fosse tão ruim afinal de contas, nossos modernos editores sugerem que *Rosmersholm* é uma Peça de Problema tentando sem sucesso ser uma tragédia shakespeariana. Uma formulação bastante estranha do ibsenismo! Obviamente nossos estudantes de Shakespeare — poderíamos citar muitos outros exemplos — ainda não começaram a compreender que um Ibsen ou eu Shaw tem seus próprios motivos e métodos no drama, motivos e métodos que são diferentes daqueles das antigas comédias e tragédias. Não é um erro clássico do academicismo classificar exemplos de primeira-classe de um novo gênero como exemplos secundários de um gênero antigo? E de todos os gêneros antigos, o drama shakespeariano não tem sido o maior obstáculo para todas as novas iniciativas? "É quando não somos capazes de escrever *Macbeth* que escrevemos *Thérèse Raquin*," disse Robert Louis Stevenson. Se o que ele pretende dizer é que se escreve uma obra de segunda linha quando não se é capaz de escrever uma obra de primeira linha, ele está correto, mas não está sendo muito profundo. Se pretende dizer que só se escreve uma peça moderna quando não se pode escrever uma peça elizabethana, está dizendo o tipo de absurdo que faz com que se compreenda, e até mesmo se apoie, o ataque de Bernard Shaw a Shakespeare.

Página 343

PRODUTORES DAS UNIVERSIDADES E DA BROADWAY. Um dos poucos teatros universitários que rompeu qualquer compromisso com a Broadway recebe, conseqüentemente, este tratamento num livro ostensivamente voltado para o melhoramento do teatro não-comercial:

> "A crítica mais freqüentemente feita ao Teatro Bennington por aqueles que entraram em contato direto com ele, ou com seus estudantes e sua faculdade, é a de que apresenta uma abordagem fora da realidade dos palcos de nossos dias, de que induz a uma existência em uma torre de marfim, sem o menor contato com o mercado teatral e suas coordernadas, de que seu refúgio nos píncaros encontra-se coberto por uma espécie de neblina."

Gosto da expressão "o mercado teatral e suas coordenadas!" Exatamente o lugar onde ficam localizados é descortinado pelo mesmo autor em outra passagem lírica:

> "A Broadway não desaparecerá; não, pelo menos, até que Nova York deixe de existir. Ela nos acenará; será uma meca; permanecerá sendo um ponto de referência; seu sinal de aprovação marcará um selo..." — *Advance from Broadway*, de Norris Houghton (Nova York, 1941).

Página 345

UMA CONCLUSÃO REVOLUCIONÁRIA, que recebeu sua elaboração mais eloqüente pelo fundador de um grande Pequeno Teatro Francês, Jacques Copeau, diretor do Théâtre du Vieux Colombier, quando escrevia para a *Nouvelle Revue Françai-*

se, em 1913. A proposta de iniciar um teatro de arte é precedida por magnífico lampejo de indignação:

> "Um comercialismo enlouquecido que dia a dia degrada cinicamente os nossos palcos franceses e repele seu público culto; o monopólio da maior parte de nossos teatros por um bando de aventureiros contratados por mercadores sem-vergonha; por toda parte, mesmo nos lugares mais elevados, cuja autoridade deveria reclamar uma certa medida de orgulho, o mesmo espírito de *show* e especulação, a mesma falta de gosto; por toda parte o espetáculo de uma arte que está morrendo, e da qual, em breve, nem mesmo se poderá mais ouvir falar, tão dominada está pelos instrumentos parasitas da mentira, pelo método dos leilões, pelo exibicionismo; por toda parte a superficialidade, a desordem, a indisciplina, a ignorância e a tolice; desprezo pelo artista, ódio pela beleza; uma superprodução tornando-se cada vez mais tola e fútil, um corpo de críticos tornando-se cada vez mais complacente, o gosto do público cada vez afastando-se mais e mais: — é isso que nos enfurece e que nos leva à revolta."

Tentarei não citar muitas opiniões adicionais a esse respeito, mas o editorial do *Theater Arts* deve ainda ser mencionado. O primeiro número da revista (1916) continha uma declaração de propósitos, na qual era declarada uma ofensiva contra o "teatro estabelecido, organizado como um negócio". O objetivo dessa e de outras campanhas concomitantes era a "conquista final do teatro 'regular'". E como se forçaria o comércio teatral a bater em retirada? O pequeno manifesto sonhava com o dia em que "os especuladores se afastassem dos teatros estabelecidos e deixassem o artista entrar".

Vinte e oito anos depois, esta visão já se apresenta modificada. Num editorial de outubro de 1944, não se pretende mais que os empresários se afastem. Sua ajuda é até requisitada para o progresso do teatro artístico. Se o show *This Is the Army* pôde render dez milhões de dólares para o socorro de guerra, por que, pergunta-se, não poderia um show semelhante fornecer um pouco de dinheiro para o teatro artístico? John Golden está aplicando dinheiro numa companhia de repertório shakespeariano. Não poderia ser este um precedente?

Se a melhor tragédia é a de esperar que os homens de negócios abram mão de seus interesses, ou pedir-lhes que compartilhem seus recursos, isso não é discutido em *Theatre Arts* e nem precisa ser discutido aqui. Nenhuma das duas propostas me parece muito convincente, e uma frase colhida no próprio editorial do *Theatre Arts* sugere por que: "O final da Primeira Guerra Mundial marcou um renascimento do teatro americano — Onde estão os rebeldes agora?... O teatro de 1944 tem uma força que não tinha em 1919: a força de sufocar a aventura, de asfixiar a iniciativa."

Outra ilustração. Dois dos esteios do *Theatre Arts* há uma geração eram Kenneth MacGowan e Robert Edmond Jones. Em 1933, o Professor Allardyce Nicoll escreveu louvando as novas tendências de Hollywood: "A convocação de homens como MacGowan e Edmond Jones por Hollywood indica, também, o início de uma nova política." Onde estão os rebeldes agora?

Página 345

ORGANIZAÇÕES MINORITÁRIAS. O "*FREIE BUEHNE*", por exemplo, possuía setecentos membros em seu primeiro ano; no segundo ano, somente conseguiu realizar cinco apresentações; no terceiro, apenas uma e, então, termina. A história dos teatros minoritários na América pode ser levantada pelos leitores em:

1917 —

The Art Theater, de Sheldon Cheney.

1929 —

Footlights across America, de Kenneth MacGowan.

1941 —

Advance from Broadway, de Norris Houghton.

Página 350

TEATRO E DEMOCRACIA. Até o dia de hoje, as declarações mais reveladoras sobre este assunto (para o qual o resto do meu capítulo pode parecer uma réplica) são as do grande crítico de *Democracy in América*, Alexis de Tocqueville, Vol. II, Livro 1, Capítulo 19: "*Some Observations on the Drama amongst Democratic Nations.*" Aqui temos sete de suas máximas:

> 1 — Se tiver que julgar previamente a literatura de um povo que esteja a ponto de mergulhar na democracia, estude suas produções dramáticas.
>
> 2 — No teatro, os homens cultos e letrados sempre tiveram mais dificuldades do que em qualquer outro lugar em fazer com que seu gosto prevalecesse sobre o do povo e em se prevenirem para não serem conduzidos por ele.
>
> 3 — Nas democracias, as peças dramáticas são ouvidas mas não lidas. A maioria daqueles que freqüentam os teatros não vão lá para buscar os prazeres do espírito, e sim as emoções lacrimejantes do coração.
>
> 4 — Se um dos efeitos da democracia é geralmente o questionamento da autoridade em todas as regras e convenções literárias, no palco, todas elas são abolidas, e

não se coloca nada em seu lugar a não ser o capricho de cada autor e de cada público.

> 5 — Nas produções escritas os cânones literários da aristocracia serão gentilmente, gradualmente e, por assim dizer, legalmente modificados: no teatro serão desenfreadamente derrubados.
>
> 6 — As pessoas que passam todos os dias úteis ocupadas na obtenção de dinheiro, e aos domingos vão à igreja, não têm por que convidar a musa da comédia.
>
> 7 — Os autores dramáticos do passado só vivem nos livros. O gosto tradicional de certos indivíduos, a vaidade, a moda, ou o gênio de um ator podem sustentar ou ressuscitar durante algum tempo o drama aristocrático numa democracia; mas rapidamente ela cairá de si mesma — não arrancada, mas abandonada.

Para que eu não pareça atribuir qualquer originalidade à minha réplica, quero citar o grande crítico dramático pré-shawiano da Inglaterra vitoriana, o "marido" de George Eliot, G. H. Lewes:

> O Drama está por toda parte na Europa e na América, transformando-se rapidamente de Arte em Diversão, da mesma forma que, nos tempos antigos, passou de cerimônia religiosa à Arte. Aqueles que amam o Drama só podem lamentar a mudança, mas todos devem temer que isso seja inevitável, quando refletirem que o palco não é mais a diversão da elite culta, mas a diversão das massas sem cultura, e precisam providenciar alimento para apetites maiores, ao mesmo tempo que inferiores... a massa, facilmente divertida e pagando liberalmente por seus prazeres, governa o momento.

A menos que um reconhecimento franco dessa tendência inevitável cause uma decidida separação do drama que tem como meta a Arte daqueles espetáculos teatrais que só pretendem ser um divertimento barato (da mesma forma que a música clássica mantém-se afastada de todo o contato e de toda a rivalidade com as canções cômicas e as baladas sentimentais) e a menos que essa separação aconteça com a restrição decisiva de um ou mais teatros para espetáculos especiais de comédia e de drama poético, o desaparecimento final da arte está próximo... E é somente através de uma adesão rígida ao princípio da especialização que esse esquema poderá ter alguma chance. O teatro deve ser montado com o único propósito de apresentar obras de arte para um público amante da arte. — *On Actors and the Art of Acting* (Londres, 1875).

Páginas 350-351

WILDE E TCHEKHOV têm a compreensão absoluta do papel do teatro na sociedade moderna. A citação feita por Wilde foi tirada de *The Soul of Man under Socialism,* que, com os ensaios de Intentions, ajuda a cancelar o infeliz efeito que tiveram sobre a reputação de Wilde os frágeis poemas que escreveu, bem como de suas histórias sentimentais e do julgamento sensacional. As cartas de Tchekhov citadas aqui são datadas de 2 de novembro de 1903 e de 4 de abril de 1897, respectivamente. Elas aparecem em inglês em suas *Letters on Literature.*

Página 352

LEVANDO O DRAMA AOS FAZENDEIROS DE CENTRO-OESTE. O que acontece quando o dramaturgo tenta falar diretamente ao povo, sem comprometer a sua arte, é mostrado pela vida de Tolstoi e em sua grande peça *The Power of Darkness:*

> "... Stakhovich leu em voz alta para os camponeses que tinham sido convidados para ouvir. Vieram mais ou menos uns quarenta, que ouviram em silêncio. Somente o copeiro expressou o seu prazer através de ruidosas gargalhadas.
>
> A leitura chegou ao fim. Tolstoi virou-se para seu aluno favorito, um camponês de meia-idade, e perguntou: "Você gostou?"
>
> O camponês respondeu: "Não sei o que dizer, conde... No princípio Nikita estava indo muito bem, mas no final estragou com tudo."
>
> Essa resposta esmagadora causou uma profunda depressão mental em Tolstoi. Ele ainda acreditava que um dos fatores essenciais de uma obra de arte fosse sua universalidade e seu significado para as pessoas simples."

A ironia final foi dada pelo fato de que essa peça escrita para o povo, teve, sucesso principalmente nos salões de São Petersburgo:

> "Por toda a parte as leituras faziam grande sucesso. Finalmente, em 27 de janeiro de 1887, Alexandre III expressou o desejo de ouvir a peça. O palco foi montado no palácio do Conde Vorontsov, para que Stakhovich a lesse para toda a família imperial...
>
> No final do quinto ato, todos ficaram em silêncio por um longo tempo, esperando que o Tsar falasse. Finalmente ele disse: "Uma obra maravilhosa!" — *Tolstoi and His Wife,* por Tikhon Polner (Nova York, 1945).

POSFÁCIO (1987)

POSFÁCIO (1987)

SE ESTE LIVRO PRECISAR DE CORREÇÃO, AMPLIAÇÃO OU suplementação, devo dizer que, ao melhor de minha capacidade, já corrigi, ampliei e complementei o que julguei necessário, em livros que se seguiram a *O Dramaturgo como Pensador*, escrito em 1944-1945.

Gostaria, no entanto, de explicar por que certas mudanças que fiz numa edição de 1955 não foram preservadas no presente volume, que restaura o texto original de 1946. Uma delas consistia na atualização das notas bibliográficas: Se tivesse continuado com esse processo até 1987, não só tornaria a obra volumosa demais como também falharia na medida em que deixasse de citar um texto escrito há mais de quarenta anos. Outra mudança consistia na exclusão do Prefácio original, porque costumava monopolizar a atenção de resenhistas e de outras pessoas. Hoje isso não acontece. Mesmo que o leitor atual possa julgar que algumas coisas sejam inaceitáveis, mesmo assim, serve para indicar o ponto de partida do autor.

Uma terceira mudança, feita em 1955, é mais importante. Consistia na supressão da palavra *naturalismo* em várias passagens e em sua substituição pela palavra *realismo*. Deixem-me explicar. O livro sempre teve muito a ver com Bertolt Brecht. Não foi ele de maneira alguma sua única inspiração; nem fui eu — apesar dos rumores em contrário — o primeiro no mundo de língua inglesa a escrever sobre ele. Fui, no entanto, a primeira pessoa desse mundo a se esforçar para compreendê-lo e apresentá-lo ao público no contexto e linguagem corretos.

O contexto e linguagem corretos, faço questão de ressaltar, no ambiente em que eu vivia e não no dele. Nos anos trinta, Brecht discordou de seus camaradas comunistas sobre teorias literárias, mas como tinha por meta ganhá-los para o seu lado, necessariamente aceitou sua linguagem e seu sentido de preciso contexto. A bem da verdade, ele estava mesmo envolvido com a ideologia deles e, mais ainda, com sua mentalidade. O que significava, entre várias outras coisas, que *realismo* era uma palavra sagrada, e, se alguém desejasse diferenciar-se dos outros realistas, teria de comprovar que sua posição era ainda mais realista: que era *realmente* realista. Isso, por sua vez, significou que em discussão sob os padrões atuais o termo *realismo* perdeu todo o seu valor. Não quero dizer com isto que nenhuma das definições correntes tenha um conteúdo literário. Havia tal conteúdo nos ensaios de Georg Lukacs — por exemplo, a noção de que o que é realista não tem que ser semelhante à vida na aparência, mas que ainda seja típico de uma classe e de uma época. Mas o fato de que o termo *não-realista* pudesse ser usado para condenar as pessoas à morte, ou para o que mais tarde passaria a ser chamado de *Gulag*, me parece tirar a própria legitimidade do uso adequado da palavra. Seja como for, tomei a decisão — que poderia parecer curiosa em outras circunstâncias — de discutir o drama moderno em um livro inteiro, sem jamais usar as palavras *realismo* e *realista.* Bem, não foi bem assim. No texto anterior, as palavras *realismo* e *realista* apareceram uma ou duas vezes, de passagem. Mas não foi utilizada a distinção-padrão entre *realista* e *naturalista.* Em vez disso, usamos naturalismo com *n* minúsculo e Naturalismo com *N* maiúsculo. Naturalmente, ninguém me acompanhou nisso. Em numerosas discussões, vi-me obrigado a voltar a usar realismo/naturalismo e terminei fazendo a mudança em uma edição de *O Dramaturgo como Pensador.*

Brecht leu a primeira edição e nossa correspondência sobre o livro, bastante inconclusiva, eventualmente inspirou o esboço de sua monografia *Short Organum for the Theatre.* A distância espiritual que nos separa pode ser medida pelo fato de que ele não entendeu absolutamente meu ponto de vista sobre o realismo. "Acho que entendo por que você não usou a palavra *realismo*," ele me escreveu, "*ela ainda produz um choque muito grande em alguns*". A quem ela poderia chocar? Conheço muita gente em quem ela produz antes tédio, ou coisa pior. Nos círculos esquerdistas, ela comumente levava a uma competição em busca de quem seria mais realista que o rei. Pensem em quantas páginas, na última metade do século e não apenas na Rússia, mas em cada país que tinha um Partido Comunista, foram desperdiçadas para denunciar os senhores A, B e C por serem irrealistas ou para conceder prêmios aos senhores D, E e F por seu realismo!

A minha restauração do texto de 1946 será um choque para muitos? Dificilmente. Pode simplesmente ser uma coisa que devo a mim mesmo. Pela segunda vez, o uso que proponho (*naturalismo, Naturalismo!*) não pegará. Não era o que pretendia, afinal de contas, em meu trabalho antigo. Mesmo assim, recordo com prazer a força polêmica que teve durante a vida de Brecht, e posso apenas esperar que leitores jovens demais para recordarem-se dessas coisas sejam capazes de imaginá-las.

É claro que este não é o único assunto tratado em *O Dramaturgo como Pensador*. Seu assunto era... Mas, enfim, ele conta sua própria história. Nessa época, certamente, ele significou o que tinha que significar, e você, leitor, a partir de 1987, deve decidir o que significará agora. Não é necessário ostentar um passado marxista para decidir, e tampouco um passado antimarxista. A única coisa que espero dos leitores nas palavras de meu falecido amigo, Freidrich Heer, é que: "As obras dos poetas e dos artistas são jogos espirituais praticados no espaço e no tempo. Acrescentam seu peso ao desempenho dos filósofos e teólogos e agem como mediadores de valiosas experiências, estruturas, conteúdos, formas e materiais."